


مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء
في الكويت - العدد 449 ديسمبر 2007

## الإبداع الكويتي.. والمشروع الطموح
حمد الحمد

## حين يفيض الحزن
علي السبتي

## من النثر إلى "النثريلة"!
د. عبد الله بن أحمد الفيفي

## عبدالمحسن الرشيد الشاعر الواضح حدّ الجرأة
محمد بسام سرميني

## الحداثة في الأدب.. بين الأحادية والتعددية
د. عيسى الدودي

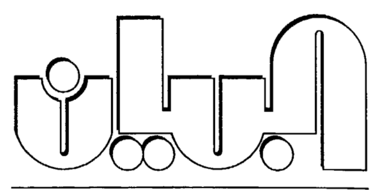
## ملحمة السراب.. سعد الله ونوس بعد انغساله من الإيديولوجيا
د. خالد حسين حسين

## التوحد الإنساني في "عرائس الصوف"
محمود قاسم

## للطفولة بريق جذاب
منى الشافعي

## الضحك الهزلي في الفكر الجمالي
د. أحمد طعمة حلبي

## من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية
خالد سالم محمد




العدد 449 ديسمبر 2007

**مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت**

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

**ثمن العدد**

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

**الاشتراك السنوي**

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

**المراسلات**

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282/2510602 - فاكس: 2510603





**موقع رابطة الأدباء على الإنترنت**

**WWW.KuwaitWriters.org**

**البريد الإلكتروني**

**Kwtwriters@ hotmail.com**


## قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD .
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
5 - المواد المنشورة تعبرّ عن آراء أصحابها فقط.



# Al Bayan

**LITERARY JOURNAL ISSUED**
**BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION**
**(449) December 2007**

*Editor in chief*
**Hamad Abdulmohsen Al Hamad**

*Correspondence Should be Addresses to:*

*The Editor,*
*Al Bayan Journal*
*P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait*
*Code: 73251 - Fax: 2510603*
*Tel.: (Journel) 2518286 - 2518282 - 2510602*

كلمة البيان:



دراسات



ذاكرة الإبداع



قراءات



مقالات



مسرح



معاجم



شعر:



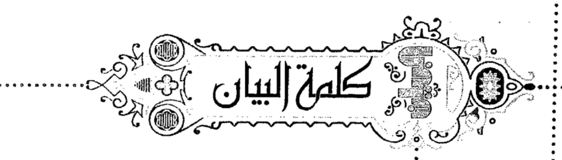
نصوص



قصة



**بعض هذه المواد نشرت بدعم من "صندوق الكويت لدعم الإبداع"**




# الإبداع الكويتي والمشروع الطموح

بقلم: حمد الحمد

في مقابلة أجريت مع أحد كتاب السيناريو المشهورين عربياً، ذكر بأنه بدأ حياته الإبداعية ككاتب قصة قصيرة، وانتشى فرحاً عندما صدرت له أول مجموعة قصصية، لكن بعد فترة من الوقت أُصيب بخيبة أمل كبيرة حيث اكتشف عندما راجع الموزع بأنه لم يبع من تلك المجموعة القصصية سوى عشر نسخ وبقية النسخ مرتجعة، طبعاً كانت خيبة أمل كبيرة ومؤشر للفشل ، إلا أنه فجأة تحقق الحلم عندما اطلع أحد المنتجين على القصص القصيرة التي تتضمنها المجموعة وحوّل إحداها إلى حلقة تلفزيونية نالت الإعجاب، ومن تلك اللحظة تحول الفشل إلى نجاح كبير، عندما انتقل من عالم كتابة القصة القصيرة إلى كتابة السيناريو الذي حقق فيه ما كان يحلم به.

ذكرت تلك الواقعة لأدلل على معاناة المبدعين من كتاب القصة القصيرة أو الرواية أو حتى المجموعات الشعرية، حيث المعاناة الكبرى

وهي التوزيع والانتشار، التوزيع يحتاج إلى شركات متخصصة لها أساليب متطورة، ولها أيضاً رؤية إعلامية تتوافق مع الإعلام الحديث.

العمل الإبداعي هو منتج، يحتاج إلى دعاية وإعلان وتوزيع وإلا سيبقى حبيس الأدراج أو الأرفف ولن يصل إلى الهدف وهو القارئ.

في رابطة الأدباء يعاني معظم الأعضاء من هذه المعضلة التي هي من أحد أسباب عدم انتشار الإصدار الكويتي، وعدم وصوله للقارئ محلياً وعربياً.

لهذا فنحن في رابطة الأدباء بصدد القيام بمشروع يتعلق بهذا الخصوص ونعقد عليه آمالاً كبيرة وهو حتماً سيساهم في تخطي الكثير من الصعوبات، ونحن الآن في المراحل الأولى منه ونتعاون بشأنه مع مؤسسات كبرى في الكويت وقد تجاوبت مع مقترحنا، ولكن في مقالة أخرى سنقدم إيضاحات أوسع. آمالنا كبيرة في تحقيق هذا المشروع الذي سيؤسس لخطوات طموحة في إعادة الاعتبار للإصدار الإبداعي الكويتي ورسم حلقة اتصال ثانية بينه وبين القارئ.

نتمنى أن يرى المشروع الطموح النور قريباً، وسنعلن عنه ليكون أحد إنجازات رابطة الأدباء والتي نسعى لتحقيقها.






# مفهوم المضحك (الهزلي) في تاريخ الفكر الجمالي

بقلم: د. أحمد طعمة حلبي
(سورية)

قبل أن نخوض في مناقشة مفهوم المضحك لدى علماء الجمال والفلاسفة، لا بد أن نتطرق إلى مفهوم القبيح وعلاقته بمفهوم المضحك. لأن القبح هو الأساس الذي يقوم عليه مفهوم المضحك – كما سنرى لاحقاً – فلا إضحاك إلا بوجود شكل قبيح ينبئ بنشوز أو خرق ما. وقد اتفق معظم علماء الجمال على أن القبيح هو المفهوم المقابل للجميل، فإذا كان الجميل يعني الانسجام والتناسب والتوازن، فإن القبيح بالمقابل يعني الإخلال والتنافر وعدم الانسجام. وإذا كان الجميل يشعرنا بالرضا تجاهه، فإن القبيح يشعرنا بالنفور والتقزز.

فباومغارتن، أول من أظهر مصطلح الإستطيقا(علم الجمال)إلى الوجود، يرى أن الجميل والقبيح مفهومان متقابلان أو متضادان. يقول باومغارتن في كتابه (الميتافيزيقيا): "إن ظهور الكمال أو الكمال الواضح الذوق بمعناه الضيّق هو الجمال، والنقص المقابل هو القبح، ومن ثَمّ فإن الجمال - بهذه المثابة- يُمتع الناظر، والقبح - بهذا الشكل – يبعث الضيق "١.

أما ليسينغ، فهو لا يكتفي بأن يعرّف القبيح بالمتنافر وحسب، بل يؤكّد أيضاً أن استخدام القبيح في الفن هدفه إظهار الجميل وتعزيزه٢.

ويرى هيغل أن الشيء القبيح هو ذلك الذي يناقض الخصائص

الحيوية العامة٣.

ويرى تشيرنيشفسكي أن القبيح هو الشيء الذي لا ينبئنا بالحياة ولا بتطورها الموفق ٤. ويضيف: " يبدو لنا قبيحاً كل ما هو أخرق، أي كل ما هو ممسوخ إلى حدّ ما، وفق مفاهيمنا التي تبحث دائماً عن وجه الشبه بالإنسان...، إن شكل التمساح والحردون والسلحفاة والضفدع يذكرنا بالثدييات، ولكنْ بشكلها البشع، المشوّه، الأخرق. ولهذا السبب فالحردون والسلحفاة بشعان "٥. نقول هنا: إن المثال الذي يضربه تشيرنيشفسكي للقبيح مثال خاطئ، إذ إن المقارنة بين الشيء الجميل والشيء القبيح يجب أن تكون بين شيئين من جنس واحد، فليس صحيحاً أن يكون جنس التماسيح أو جنس الحردونات قبيحاً، بل القبيح من التماسيح أو الحردونات ذلك الذي يشذّ شكله عن شكل جنس التماسيح أو الحردونات. ولا يمكن المقارنة بين جنس الإنسان وجنس الحيوان، واستنتاج القبح – من ثَمّ – في الحيوان.

ويرى كروتشه أن للقبح درجات ومراتب، فهناك القبيح جداً، وهناك القبيح القريب من الجمال ٦.

ويعالج شارل لالو قضية القبح في الفن، فيرى أن " القبح في الفن ليس فقط غياب التناسق، ولكنه موقف سلبي، أو معاد للتناسق، هو عدم تناسق ينتشر في المكان الذي ننتظر أن يكون، أو يجب أن يكون منسجماً متّسقاً. وهناك فرق كبير بين سطر من النثر، وبين شعر منثور. بين أثاث ينمّ عن ذوق سليم، هو

يعالج شارل لالو قضية القبح في الفن، فيرى أن " القبح في الفن ليس فقط غياب التناسق، ولكنه موقف سلبي، أو معاد للتناسق، هو عدم تناسق ينتشر في المكان الذي ننتظر أن يكون، أو يجب أن يكون منسجماً متّسقاً. وهناك فرق كبير بين سطر من النثر، وبين شعر منثور.

بالوقت نفسه زهيد الثمن، وبين صورة فوتوغرافية فاسدة، وصورة محفورة حفراً رديئاً. بين ثوب بغير زي يرجع تاريخه إلى جيلين، وثوب تغيّر زيّه، يعود تاريخه إلى سنتين "٧. ويضيف لالو: " وعلى هذا النحو، فلكي تكون الطبيعة قبيحة، يجب أن تبدو أنها أخطأت هدفاً ما، وأن نتّهمها، إلى حدٍّ ما لا شعورياً، بأنها فشلت في تطبيق صياغة فنية ملازمة، والتي بدونها تكون لا جمالية. والقبح في الطبيعة هو مبدئياً المسخ الأعجوبي "٨.

ويرى ولتر ستيس أن " القبيح هو غير الجميل، أو هو غياب الجمال "٩. والقبيح يثير البغض والكراهية والألم والنفور١٠. فالقبيح هو كل ما ينفّر، وكل ما يثير ألماً وكدراً وانزعاجاً على الصعيد النفسي.

وإذا كان معظم علماء الجمال والفلاسفة قد اتفقوا على أن القبيح هو ما يشعر بالنفور وعدم الانسجام، فإنهم قد اختلفوا حول نسبية القبح، وجمالية القبيح، أو عدم جماليته.



وبعبارة أخرى: هل القبيح فنّياً نوع من أنواع الجميل ؟ وهل يمكن أن يُعدّ جميلاً التمثال الذي يصوّر شيئاً قبيحاً ؟

يفصل هيغل بين قيمة القبيح وقيمة الجميل، ويرى أن القبح في الأشياء أمر نسبي " فالعمل مهما كانت الأشياء التي يحكيها قبيحة، فإنها لا تجعل العمل نفسه قبيحاً، لأن العمل الفني يتمتع بقيمة جمالية منفصلة عن جمال الشيء أو قبحه "١١.

ويشير كروتشه إلى نقطة مهمة حين رأى أن القبح إذا كان كاملاً: " ، أي ليس فيه أي عامل من عوامل الجمال، فإنه سيكفّ – لنفس هذا السبب – عن أن يكون قبيحاً، لأنه سيفقد التعارض الذي هو علّة وجوده "١٢. أي: إن القبح لديه نسبي، فإذا فَقَدَ القبيح الدرجة التي تميّز الجميل عنه، فقَدَ صفة القبح، وخرج عن كونه قبيحاً.

ويذهب ولتر ستيس إلى أبعد من ذلك، حين أكد أن القبيح نوع من أنواع الجميل، وليس مضاداً له. يقول: " وسوف نرى أن نظريتنا عن القبح تتضمن النتيجة القائلة بأن القبح ليس هو الضدّ للجميل، بل هو على العكس نوع من أنواعه. إنه نوع من الانطباع الإستاطيقي، وكل انطباع إستاطيقي بما هو كذلك جميل "١٣.

إذن انقسم الفلاسفة وعلماء الجمال الغربيون إلى فريقين فيما يخص جمالية القبيح أو عدم جماليته؛ الفريق الأول يرى أن القبيح مضاد للجميل، فإذا كان الجميل يتّصف بالانسجام والتناسب والتوافق والتوازن، فإن القبيح يتصف بالتنافر وعدم التوافق ويشعرنا بالتقزّز والألم، فالقبيح كما يقول جيروم ستولنيتز: " ما يثير تأمله الإستطيقي ألماً أو كدراً "١٤. أما الفريق الثاني فيرى أن القبيح ليس مضاداً للجميل، بل إنه ليس هناك قبح في الأساس، وما هو قبيح في الطبيعة قد يكون جميلاً في الفن، يقول زكريا إبراهيم: " إن ما نسميه في الطبيعة قبحاً قد يصلح لأن يكون موضوعاً جميلاً للفن، وإلا، فهل يقلّ الشحّاذون الذين رسمهم موريلو جمالاً ودقة وصنعة، عن العذارى الحسناوات اللائي صوّرهن بريشته الساحرة ؟ "١٥.

ولا يخرج معنى القبح لدى المتصوفة والفلاسفة العرب المسلمين عن معناه لدى نظرائهم الغربيين، فابن الدّباغ يشير إلى النفور الذي يحصل عند مشاهدة نبات ما قد ذبُل وذهبت نضارتُه. هذا على مستوى القبح الحسي، أما على مستوى القبح المعنوي، فيشير أيضاً إلى النفور الذي يحصل عند مشاهدة إنسان قد فقد عقله. يقول ابن الدبّاغ: " وكذلك تنفر النفس أيضاً عن جسم النبات إذا ذهبت نضارته وصوّحت غضارته، وانعكست صورته فصار حطاماً . بل تنفر عن الصورة الآدمية إذا ذهب عنها رونق العقل فأظلمت، كمن غلب على مزاجه الماليخوليا، ولو كانت تلك الصورة محبوبة قبل ذلك، وتنفر عن كل صورة ناقصة الخلق أو مشوّهة "١٦.



إذا كان معظم علماء الجمال والفلاسفة قد اتفقوا على أن القبيح هو ما يشعر بالنفور وعدم الانسجام، فإنهم قد اختلفوا حول نسبية القبح، وجمالية القبيح، أو عدم جماليته.

وكذلك يرى لسان الدين بن الخطيب القبح في التنافر وعدم الانسجام. يقول: "إن النفس إنما تحبَ الملائم على الجملة، وهو معنى الخير، وتكره المنافر، وهو معنى الشرّ. ولا خير كالوجود، ولا شرَ كالعدم"١٧. إن ابن الخطيب هنا يقابل بين الملائم والمنافر، بين الخير والشر، وكلَ ما هو غير ملائم، أي منافر، فهو قبيح.

ولمّا كان الكمال يشكّل شرطاً أساسياً من شروط تحقق الجميل لدى هؤلاء المتصوفة والفلاسفة العرب المسلمين، فقد عدّوا القبح ناشئاً عن عدم تحقّق الكمال. لقد رأى هؤلاء أن وظيفة القبح تكمن في إظهار جمال الجميل، وبناءً على ذلك فقد أكدوا أنه ليس هنالك من قبح في ذات الشيء، فالقبح في الأشياء كما يقول عبد الكريم الجيلي: " هو للاعتبار، لا لنفس ذلك الشيء، فلا يوجد في العالم قبح إلا بالاعتبار. فارتفع حكم القبح المطلق من الوجود، فلم يبق إلا الحسن المطلق "١٨.

إن كلام الجيلي هذا يُرجعنا مرّة أخرى للحديث عن مسألة جمالية القبيح، أو عدم جماليته، وهل هو مضاد للجميل أو لا؟ والحقيقة أن كلام الجيلي هذا يشير صراحة إلى أن القبح "ليس قبحاً في الأصل، بل هو جمال، ولكنْ من نوع خاص. أي إنه جمال على صعيد الوظيفة، حيث يُظهر جمال الجميل، ولولاه لما كان للجمال ذلك الظهور"١٩.

وصفوة القول: إن مسألة القبح والجمال تتغير من زمن لآخر، ومن شعب لآخر، فما قد أعدّه أنا جميلاً، قد يراه غيري قبيحاً، وكثير من الأعمال الفنية قد تلقى رواجاً لدى أمّة من الأمم، وقد تلقى نفوراً لدى أمّة أخرى. غير أن هنالك حدّاً أدنى وحدّاً أعلى للقبيح، وعلى هذا فالأمر نسبي.

إن مفهوم المضحك ينشأ من خلال وجود الظاهرة القبيحة، التي تعمل على إثارة الضحك فينا، من خلال التنافر والتشويه وعدم الانسجام الموجود في تلك الظاهرة. فالهدف الأساسي من الضحك هو محاولة التخلّص من القبيح أو الظاهرة القبيحة، والتبرّؤ منها، والنأي بالنفس عنها، وتطهير المجتمع منها.

ولنعد الآن إلى الفلاسفة وعلماء الجمال لنستعرض آراءهم حول مفهوم المضحك.

لقد رأى أرسطو، لدى تعريفه الملهاة، أن الهزلي هو تشويه ونقص في الطبيعة، بغير ألم ولا ضرر. يقول معرّفاً الملهاة: هي " محاكاة الأراذل من الناس لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي، الذي هو قسم من القبيح. إذ الهزلي نقيصة وقبح بغير ألم ولا ضرر "٢٠. نستشفّ من هذا الكلام أن المضحك لا ينشأ إلا مع وجود ظاهرة قبيحة، يحاول المضحك

أن يظهر مثالبها، من دون أن يكون هنالك ضرر واقع على المضحوك منه. والحقيقة أن أرسطو لم يتحدّث عن الغايات والأهداف التي يقوم عليها مفهوم المضحك. غير أن كانط قد أكمل ما بدأه أرسطو، إذ أشار إلى أن الضحك هدفه إزالة التنافر والتناقض من تلك الظاهرة القبيحة، عن طريق التعالي عليها والترفّع عنها٢١.

وقد أشار تشيرنيشفسكي إلى أن القبح هو أساس المضحك٢٢. ويردّ برغسون الضحك في أساسه إلى ناحية فيزيولوجية تحدث لجسم الإنسان، فهو يَحدث في حالة التصلّب الآلي٢٣. وقد انتقد الدكتور عبد الكريم اليافي هذا التعريف مؤكّداً أنه لا يصحّ دائماً، ولا سيما أن الأمثلة التي يسوقها برغسون للتدليل على رأيه ليست بالضرورة مضحكة٢٤. ويصوغ اليافي تعريفاً للضحك يرى أنه يتوافق مع أكثر النظريات الفلسفية في الضحك، وسنعرض لهذا التعريف في نهاية كلامنا على مفهوم المضحك.

والحقيقة أن برغسون لم يحصر الضحك بالناحية الفيزيولوجية لجسم الإنسان فقط، فقد تحدّث أيضاً عن التشوّه والقبح، وأثرهما في إثارة الضحك. وقد صنّف التشوّه في زمرتين: تشوّه مضحك، وتشوّه غير مضحك. وهو يؤكّد أن " كل تشوّه قابل لأن يقلّده شخصٌ سليمٌ يمكن أن يصبح مضحكاً "٢٥. وهو يضرب مثالاً على ذلك صورة الأحدب. إن برغسون يعدّ التصلّب والتشويه أمرين متلازمين في المضحك، وقد أشارت الدكتورة أميرة حلمي مطر إلى هذا الأمر، قائلة: " ففي الكاريكاتير يكون التشويه نوعاً من التصلّب يصيب الشكل، ويرجع إلى تصلّب حركة فقدت مرونتها إلى حدّ أن تحوّلت إلى تجعيدة تجمّدت وسكنت سكوناً لا نهائياً. فكأنما الطبيعة قد تصلّبت في أنف قد استطال إلى ما لا نهاية، أو قد يبدو الكاريكاتير في صورة أحدب يبدو لرجلٍ تقوّس في وقفته "٢٦.

ويرى سانتيانا أنه على الرغم من كون الحطّة وعدم التناسب سببين أساسيين في ظهور المضحك، فإنه لا بد من أن تكون هناك " إثارة عصبية يعتمد عليها الشعور بالتسلية اعتماداً مباشراً، وإن كانت هذه الإثارة في أغلب الأحيان تَحدث في نفس الوقت الذي يتم فيه التحوّل الفجائي إلى صورة غير مناسبة أو منحطّة "٢٧. وبهذا يكون سانتيانا قد أكّد الناحية الفيزيولوجية التي تحدّث عنها برغسون، مع عدم إغفاله مسألة القبح الناشئ عن الحطّة وعدم التناسب. لقد أشار سانتيانا بوضوح إلى أن المضحك هو ذلك الشيء الذي " لم يتم شكله، الشيءُ المحيّرُ الشاذُ المليء بالإيحاءات "٢٨.

ويعرّف كروتشه الضّحك بأنه: " امتعاضٌ ناتج عن إدراك شَوْهة متبوعٌ فوراً بسرور أكبر ناتج عن تراخي قوانا النفسية المتوتّرة في توجّس إدراك يعتبر ذا أهمية"٢٩. إن كروتشه يلتقي مع أرسطو وسانتيانا ومعظم الفلاسفة وعلماء الجمال في تأكيد وجود التشوه

بوصفه صفةً أساسية يقوم عليها مفهوم المضحك. وكما فعل أرسطو من قبل، فقد نفى كروتشه الألم والضرر في المضحك٣٠، وهذا النفي طبيعي على اعتبار أن الألم يثير الرحمة والشفقة، وهو ما لا يتحقّق في المضحك.

والمضحك عند شارل لالو هو غياب التناسق أو انعدامه٣١. وهو يرى أن الضحك شعور بالترفّع الشخصي، إزاء شكل كريه غير متناسق. ويذهب لالو إلى أبعد من ذلك، إذ يعدّ الضحك أخذاً بالثأر لقيمتنا التي لم تقدّر حقّ قدرها ٣٢، على اعتبار أن هذا الشكل غير المتناسب فيه خرقٌ للشكل أو الخلقة الكاملة أو المتناسقة.

نأتي الآن إلى تعريف عبد الكريم اليافي للضّحك يقول: " الضحك مباينة تفجأ الفكر، سليمة العاقبة بالنسبة إلى الضاحك، يخفض الضاحك بها المضحوك عن رتبته. إن هذه المباينة أو التضاد أو النشوز تشير إليها أكثر النظريات، وسلامة العاقبة نجد الإشارة إليها منذ القديم في كلام أرسطو حين قال: إن المضحك تشوّه يكاد يوجد في جميع أنواع المضحك ٣٣".

وإذا ما ذهبنا نستعرض أوجه الالتقاء بين كل الفلاسفة وعلماء الجمال، حول تلك العناصر الباعثة على الضحك، لوجدنا اتفاقاً على وجود التناقض والنشوز وعدم التوافق والانسجام، أو على وجود خرقٍ ما للمألوف والمتعارف عليه.وعلى هذا، نستطيع بكل تأكيد تعريف المضحك

**لا يخرج معنى القبح لدى المتصوفة والفلاسفة العرب المسلمين عن معناه لدى نظرائهم الغربيين، فابن النّباغ يشير إلى النفور الذي يحصل عند مشاهدة نبات ما قد ذبُل وذهبت نضارتُه.**

بأنه تعبير عن التناقض والنشوز وعدم الانسجام في الظاهرة المضحوك منها. والهدف من الضحك، بحسب هذا التعريف، هو تعرية هذه الظاهرة، وكشفها أمام المجتمع، والارتقاء بالمجتمع عن السقوط في المستنقع الذي تمثّله هذه الظاهرة، ومحاولة تطهيره منها.

بقي أن نشير إلى جذور هذا المفهوم لدى العرب المسلمين، ولا سيما لدى الجاحظ. وإذا كان الجاحظ لم يتحدّث بشكل صريح ومباشرٍ عن الضحك بوصفه مفهوماً جمالياً له أسسه ومعاييره، فإن كتابيه (البخلاء) و (رسالة التربيع والتدوير) يشيران بوضوح إلى إدراك الجاحظ لهذا المفهوم، وإلى اهتمامه به، من خلال تلك النماذج الساخرة (الكاريكاتيرية) المضحكة التي عرضها في ذينك الكتابين. ويخيّل إلينا أن الجاحظ، في تأليفه هذين الكتابين، قد هدف، فيما هدف، إلى تعرية تلك النماذجِ البشرية القبيحة جمالياً وأخلاقياً، وكشفها أمام المجتمع، والنأي بالمجتمع عن الوقوع في حضيضها.



الحواشي:

١ – إسماعيل. عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٤٥ – ٤٦، نقلا عن باومغارتن.

٢ – ينظر : المرعي. فؤاد، الجمال والجلال، ص ٥٨.

٣ – إسماعيل. عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي ، ص ٥٠ .

٤ – ينظر: تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، ص ٢٢.

٥ – المرجع السابق نفسه، ص ٢٣.

٦ – ينظر : كروتشه. بنديتو، علم الجمال، ص ١٠٤.

٧ – لالو. شارل، مبادئ علم الجمال، ص ٧٥.

٨ – لالو. شارل، مبادئ علم الجمال، ص ٧٥ – ٧٦.

٩ – ينظر : ستيس. ولتر، معنى الجمال، ص ٩٥.

١٠ – ينظر : المرجع السابق نفسه، ص ١٠٣.

١١ – إسماعيل. عز الدين، الأسس الجمالية، ص ٥٠.

١٢ – المرجع السابق نفسه، ص ٥١، نقلاً عن كروتشه.

١٣ – ستيس. ولتر، معنى الجمال، ص ١٠٢.

١٤ – ستولنيتز. جيروم، النقد الفني، ص ٤١٨.

١٥ – إبراهيم. زكريا، مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، د.تا. ص ٦٠.

١٦ – ابن الدّباغ، مشارق أنوار القلوب، ص ٥١.

١٧ – ابن الخطيب. لسان الدين، روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق وتقديم: عبد القادر أحمد عطا، دار الفكر العربي، مصر، د.تا. ص ٣٩٧.

١٨ – الجيلي. عبد الكريم، الإنسان الكامل، ص ٥٣.

١٩ – كليب. سعد الدين، البنية الجمالية، ص ١٩٧.

٢٠ – أرسطو، فن الشعر، ص ١٦.

٢١ – بلّوز. نايف، علم الجمال، ص ١٠٦.

٢٢ – تشيرنيشفسكي، علاقات الفن الجمالية بالواقع، ص ٥٦.

٢٣ – برغسون، الضحك، ترجمة: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، دار اليقظة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٦٤. ص ٢٣.

٢٤ – اليافي. عبد الكريم، دراسات فنية في الأدب العربي، ص ٨٤.

٢٥ – برغسون، الضحك، ص ٢١.

٢٦ – مطر. أميرة حلمي، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤. ص ١٢١.

٢٧ – سانتيانا. جورج، الإحساس بالجمال، ص ٢٦٢ – ٢٦٣.

٢٨ – المرجع السابق نفسه، ص ٢٧٢.

٢٩ – كروتشه، علم الجمال، ص ١١٨ بتصرف.

٣٠ – ينظر : المصدر السابق نفسه، ص ١١٩.

٣١ – لالو. شارل، مبادئ علم الجمال، ص ٦٩.

٣٢ – المرجع السابق نفسه، ص ٧٢.

٣٣ – اليافي. عبد الكريم، دراسات فنية في الأدب العربي، ص ٨٦.

إن مفهوم المضحك ينشأ من خلال وجود الظاهرة القبيحة، التي تعمل على إثارة الضحك فينا، من خلال التنافر والتشويه وعدم الانسجام الموجود في تلك الظاهرة.فالهدف الأساسي من الضحك هو محاولة التخلص من القبيح أو الظاهرة القبيحة، والتبرؤ منها، والنأي بالنفس عنها، وتطهير المجتمع منها.

المصادر والمراجع


- إبراهيم. زكريا (مشكلة الفن) مكتبة مصر، القاهرة، د.تا.

- أرسطو (فن الشعر) ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط٢، ١٩٧٣.

- إسماعيل. عز الدين (الأسس الجمالية في النقد العربي) دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢.

- برغسون. هنري (الضحك) ترجمة: سامي الدروبي وعبد الله عبد الدايم، دار اليقظة العربية، دمشق، ط٢، ١٩٦٤.

- بلّوز. نايف (علم الجمال) منشورات جامعة دمشق، ط٦، ٢٠٠٢ - ٢٠٠٣.

- تشيرنيشفسكي. ن. غ (علاقات الفن الجمالية بالواقع) ترجمة: يوسف حلاّق، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.

- الجيلاني. عبد الكريم (الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل) مكتبة محمد علي صبيح، مصر، د.تا.

- ابن الخطيب. لسان الدين (روضة التعريف بالحبّ الشريف) تحقيق وتعليق وتقديم: عبد القادر أحمد عطا، دار الفكر العربي، مصر، د.تا.

- ابن الدّباغ. عبد الرحمن بن محمد الأنصاري (مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب) تحقيق: هـ. ريتر، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٥٩.

- سانتيانا. جورج (الإحساس بالجمال) ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتصدير: زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.تا.

- ستولنيتز. جيروم (النقد الفني) ترجمة: د. فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١.

- ستيس. ولتر (معنى الجمال) ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

- كروتشه. بنديتو (علم الجمال) عرّبه: نزيه الحكيم، راجعه: بديع الكسم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٦٣.

- كليب. سعد الدين (البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي) وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٧.

- لالو. شارل (مبادئ علم الجمال) ترجمة: خليل شطا، دار دمشق، دمشق، ١٩٨٢.

- المرعي. فؤاد (الجمال والجلال) دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٩١.

- مطر. أميرة حلمي (مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن) دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٩٤.

- اليافي. عبد الكريم (دراسات فنية في الأدب العربي) دمشق، ط١، ١٩٦٣




# من قصيدة النثر إلى قصيدة النثريلة!

بقلم:د. عبدالله بن أحمد الفَيفي
(المملكة العربية السعودية)

ظهرتْ قصيدة النثر في فرنسا وليدة ظروف القرن الثامن عشر، وردّة فعل على شعْره المتحجّر المتصنّع. ومع أن الرمزيين كانوا يرون في قصيدة النثر شكلاً انتقاليًا، مقدّرًا له أن يختفي بميلاد الشِّعْر الحُرّ، إلا أنها قد استأنفتْ تناميها في سياق المدينة الأوروبيّة الحديثة، ووثبات المدارس الفنّيّة المختلفة، وتَطلُّع الإنسان إلى الانعتاق "الميتافيزيقي" من مصيره الكارثيّ.١ ولا مشاحّة في المصطلح، الذي يزاوج بين جنس الشِّعْر: "قصيدة"، والنثر: "النثر". والتجريب حقٌّ مشروع، تكفله حُريّة الإبداع في مختلف الفنون والآداب. إلاّ أن المشاحّة كانت تنشأ حينما يُنْطَلَق من وراء المصطلح إلى خطاب نِضاليّ، إيديولوجيّ، لإلغاء جنس الشِّعْر، كما ترسّخ عبر العصور، ومن هناك القطيعة مع المنجز التراثيّ، لإقامة ما يُسمى "قصيدة النثر"، بوصفها خياراً يَجُبّ ما قبله، وهو ما يقع فيه بعضُ أرباب هذا التيار. هذا على الرغم من فكرة التعايش الأجناسيّ التي تنطوي عليها رؤية (سوزان برنار)٢ العلميّة إلى مسألة قصيدة النثر وقصيدة الشِّعْر. وهي تخلص- في آخر سطر من كتابها- إلى أن قصيدة النثر ليست بتجديد للشكل الشِّعْريّ، بمقدار ما هي ثورة احتجاج ونضالٍ فكريّة للإنسان ضدّ مصيره.٣ وقد ناقشتْ مطوّلاً المخاطر المحدقة بتجْربة قصيدة النثر، محاولةً ضبط الأصول، و"التقعيد" لما يمكن أن يُسمَّى "قصيدة نثر".

وتُراهن قصيدة النثر- في الأساس- على أنها ستستّمدّ موسيقاها الشِّعْريّة من أسرار اللغة، وإيحاءاتها، ونبرها، وإيقاعاتها الداخليّة، الدلاليّة والذهنيّة. غير أن

المعضلة في معظم نماذج هذا النوع من النصوص أن معتنقيها ضعيفو المواهب، أو واهو العلم بالعربيّة، أو هما معًا، فإذا النصّ يبدو كما لو أنه ترجمة قصيدة إلى العربيّة، لا تمتلك عبقريّة العربيّة ولا شخصيتها الشعريّة، وإذا هو يلوب على سراب من شعْريَّة، يمكن للقارئ أن يجدها كامنةً في النثر، ما دام متّصفاً بدرجةٍ من الشاعريّة والتأمّل، مع عدم تمييزٍ في بعض تلك النصوص بين شعريّة الهلوسة وهلوسة الشعريّة. في حين أن الجنس الفنيّ يبقى- في مختلف الفنون- بناءً معيّناً، وشكلاً مائزاً، يشترك في التفاعل به المنشئ والمتلقّي.

إن مصطلح قصيدة النثر، كما تمخّضتْ عنه التجاربُ العربيّة حتى الآن، إشارة ملتبسة إلى ما كان يسمّى قديمًا بالأقاويل الشِّعْرية، أو الإشراقات الصوفيّة، أمّا الشكل المدّعى لقصيدة النثر فليس بالجديد على النثر العربي٤. و(برنار)٥، نفسها، تؤكّد على أن قصيدة النثر: "نثرٌ"، لا "شِعْر"، وأنها "تستجيب لحاجات أخرى غير الشِّعْر".

ولقد سمّى (جورجي زيدان، -١٩١٤) ما نشره (أمين الريحاني، -١٩٤٠) في ديوانه "هتاف الأودية"، سنة ١٩٠٥، من تلك الكتابة المجرّدة من الوزن والقافية: شعرًا منثورًا. والريحاني كاتب خطيب، أكثر منه شاعر، عاش في الولايات المتحدة الأمريكية منذ الحادية عشرة

في مصطلح (قصيدة النثر) ودعاواه، تأتي مشكلة "الشكل الفنّي" وفوضاه. ومفهوم الإبداع قائم في جوهره على ابتكار نظام، إن في الشِّعْر أو في النثر، ومن ثمّ تناسل أنظمة أخرى. ليس حتمًا أن يكون نظام الخليل أو نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظامٌ ما. ولهذا لا يكون تمرّدٌ على قانون دون استبداله بآخر، ولا على نظامٍ إلاّ من خلال البحث عن نظامٍ ومنهاج جديد.

من عمره، ثم تعلّم قواعد العربيّة على كبر٦. كما تحدّث الريحاني نفسه عن هذا الشكل الكتابي باسم "الشِّعْر النثريّ"، وشبّهه بشعر الأمريكي (والت وايتمان)، في ديوان "أوراق العشب Grass leaves". ثم خَلَفَ من بعده خَلْفٌ ارتضوه شعرًا. وسمّاه بعضهم: "قصيدة الأدب"، أو "قصيدة التجاوز والتخطّي". ولعلّ نازك الملائكة هي من اقترحت اسم "قصيدة النثر"، تقليلاً من شأنه الشِّعْريّ٧. ثم كانت لمجلة "شعر" اللبنانية الريادة في تبنّي قصيدة النثر ونشر نتاجاتها المبكّرة.

وإلى مصطلح (قصيدة النثر) ودعاواه، تأتي مشكلة "الشكل الفنّي" وفوضاه. ومفهوم الإبداع قائم في جوهره على ابتكار نظام، إن في الشِّعْر أو في النثر، ومن ثمّ تناسل أنظمةٍ أخرى.

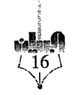
## إن الإيقاع- ولا أقول الوزن بالضرورة- مكوّن بنائيّ في الشعر، وليس مكوّنًا جماليًا فقط. ظل عنصرًا عضويًا في قصيدة الشعر، منذ دندنة الإنسان الأول ليعبّر عن مشاعره، وصولاً إلى الشاعر المغنّي، لدى اليونان أو العرب، الذين كانوا لا يعبّرون عن قول الشعر بـ: "قال الشاعر، أو ألقى، أو كَتَبَ"، بل بـ "أَنْشَدَ".

ليس حتمًا أن يكون نظام الخليل أو نظام التفعيلة، لكنه في النهاية نظامٌ ما. ولهذا لا يكون تمرّدٌ على قانونٍ دون استبداله بآخر، ولا على نظام إلاّ من خلال البحث عن نظام ومنهاجٍ جديد، "وهل تكون قصائد لو لم يكن الأمر كذلك؟" - كما تتساءل (سوزان برنار)٨ نفسها، ربّة التنظير لقصيدة النثر- إذ تقول أيضًا:

"من المؤكّد أن قصيدة النثر تحتوي على مبدأ فوضويّ وهدّام؛ لأنها وُلدتْ من تمرّد على قوانين عِلْم العَروض، وأحيانًا على القوانين المعتادة للغة، بيد أن أيّ تمرّد على القوانين القائمة سرعان ما يجد نفسه مكرهًا على تعويض هذه القوانين بأُخرى، لئلاّ يصل إلى اللا عضويّ واللا شكل، إذا ما أراد عمل نتاج ناجح. إذ إن مطلب الوصول إلى خلق "شكل"، أي بعبارة أخرى تفسير وتنظيم العالم الغامض الذي يحمله الشاعر في نفسه هو شيء خاصٌ بالشِّعْر. ولن يكون بمستطاع الشاعر عدم استخدام اللغة وعدم إعطائها قوانين، وإنْ كان ذلك لمجرد تفسير التمرّد والفوضى."

ويمكن أن نضيف إلى بيان برنار هذا: إن كل تمرّد يحتاج إلى تمرّد، وكل ثورة تُضطر بعد حين إلى ثورة، وإلا أصابها العيّ، فالهلاك. وليس التمرّد ولا الثورة باتجاه مضادّ للماضي، هكذا ضربة لازب، وإلاّ كانت تلك حركة عَقَديّة مُغرضة، بل إن البحث الصادق عن الأجمل والأكمل، حيثما وُجدا، لا يستنكف من الثورة على حاضره بماضيه، إذا لزم الأمر.

لقد سخرنا- نحن العرب المُحدثين، على سبيل الجهالة- من قُدامى النّقاد العرب، لمّا قالوا: إن قصيدة الشِّعْر هي: "الكلام الموزون المقفّى الذي له معنى"، وسفّهنا رأيهم، وتندّرنا عليه- بنزوع أيديولوجيّ نحو التخفّف من عبء الأوزان والقوافي على كواهلنا، ثم من بعدها التملّص من موسيقى الشِّعْر جملةً وتفصيلاً- وإن بفهم قاصر، ومؤدلج، ومشوّه لحقيقة ما قالَه أولئكَ وعَنَوْه. على حين لو تأمّلنا لرأينا تلك المقولة صحيحة- في تعريف الشِّعْر القديم على الأقل- شاء مزاجنا الحديث أم أبَى، ولكن لا كما تأوّلناها لنَصِمَ قائليها بالحمق النقديّ، بل



بالنظر إلى أنهم حين قالوا ذلك كانوا يركزون على أخصّ مميّزات الشِّعْر العربي في زمنهم: الوزن والتقفية: من حيث إن الخصائص الأسلوبية الأخرى كلها مشتركة بين الشِّعْر والنثر، لا يختلفان فيها إلا كمّيًا؛ بما أن الشِّعْر يكثّف عناصرها، من: صوتيّات، وصُوَر، وتقديم وتأخير، وغيرها. إذ إن جميع تلك العناصر داخلة في النثر الأدبي، بكثافة أخفّ وتركيز أقلّ. أمّا ما يتفرّد به النص الشِّعْري، بوصفه جنسًا أدبيًا، فالوزن والقافية والموسيقى اللغوية. تلك هي العلامة الفارقة التي التفت إليها التعريف القديم لجنس الشِّعْر، تمامًا كما كان يُلتفتُ قديمًا في معلومات حفائظ النفوس والهويّات الشخصيّة إلى تحديد ما يسمّى: "العلامة الفارقة"، أو ما أصبح مأخوذًا به اليوم من تحديد الشخص عن طريق البصمة، سواء كانت للإبهام أو للعين. فالموسيقى كانت بصمة القصيدة القديمة. ومن يريد أن يعرّف شيئًا تعريفًا فارقًا، فارزًا له عن غيره، سيعمد إلى تعيين أخصّ خصائصه التي لا يشاركه فيها غيره. أمّا لو قال، مثلاً: "الشِّعْر: الكلام الموزون، المقفّى، الذي له معنى، وفيه أخيلة، وتصوير، وعواطف إنسانية..." إلى آخر ما هنالك، فما قاله سيدخل فيه كثير من النثر الفنّي، باستثناء العنصرين الأوّلين. وتلكم هي العلامة الفارقة التي لا يحفل بها النقد الحديث كثيرًا، بل يُسقطها الشِّعْر الحديث أو

**وقفنا مؤخرًا على شكل جديد تلفتنا إليه نصوص حديثة، يتمثل في نصوص إيقاعية، لكنها غير منضبطة على التفعيلة، كما أنها تحتفي بالتقفية. ومن ثَمّ فهي لون جديد، يقع بَيْنَ بَيْنَ، أي بَيْنَ قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة.**

يعيث فيها، أو قد يتخلّى عنها، كما في قصيدة النثر، ثم يصرّ مع ذلك على إلصاق ما يفعل بجنس الشِّعْر، ليمسخ الشِّعْر نثرًا، والنثر شعرًا! ملقيًا إلى جانب ذلك بمقولة أسلوبيّة ذاهبة إلى: أن "لبحور الشِّعْر وأوزانه، أثرًا في الأداء، وفي قوة الأسلوب"٩ عُرض البحر الميّت! وحينما يتقرّر لدينا هذا، فلا يعني وقوفنا ضدّ قصيدة النثر بالمطلق، ولكن ضدّ تسمية الأشياء بغير أسمائها.

وعليه يمكن القول: إن مصطلح (قصيدة نثر) ليس سوى مجاز اصطلاحيّ يشار به إلى نثر جميل، قد يبزّ الشِّعْر تعبيرًا، أو فلنقل: هو نثرٌ شعريّ، أو شاعريّ، يظلّ في دائرة النثر الكُبرى، بأجناسه غير المحدودة.

وهذا عين ما ذكره جان كوهين١٠، إذ قال: "إنه يمكن للشِّعْر أن يستغني عن النَّظْم، ولكن لماذا يستغني عنه؟ إنّ الفن الكامل هو الذي يستغلّ كل أدواته. والقصيدة النثريّة بإهمالها للمقومات الصوتيّة للغة تبدو، دائمًا، كما لو كانت شعراً أَبْتَر."

إن الإيقاع– ولا أقول الوزن



ان التئام الآليّة الجديدة بالشعريّة الحقيقيّة، بخصائصها الإنسانيّة، وعناصرها النوعيّة الفارقة، هو ما سيكفل فتحًا ناضجًا إلى شعريّة تتساوق وطبيعة العصر.

بالضرورة- مكوّن بنائيّ في الشعر، وليس مكوّناً جماليًا فقط. ظلّ عنصرًا عضويًا في قصيدة الشعر، منذ دندنة الإنسان الأول ليعبّر عن مشاعره، وصولاً إلى الشاعر المغنّي، لدى اليونان أو العرب، الذين كانوا لا يعبّرون عن قول الشعر بـ: "قال الشاعر، أو ألقى، أو كَتَب"، بل بـ"أَنْشَدَ". وحينما ينسف النصّ الحديث ذلك الرصيد من حسابه، فيُنتج نصًا مغايرًا، غير إيقاعيّ، ومع ذلك يحتفظ بسحره الشاعريّ، كما هو الحال في بعض نماذج قصيدة النثر، فذلك رائع، إلا أن روعة المنجز تنتقص بالإصرار على ربطه بجنس الشعر تحديدًا، كما عَرَفَه الإنسان منذ الأزل إلى الآن. فلماذا لا يُعدّ إنجازًا أجناسيًا جديدًا؟!

من هذا المنطلق فإن بإمكان قصيدة النثر أن تكون جنسًا أدبيًا، قائمًا بذاته، له رصيده من الماضي ومغامراته المهمّة في الحاضر والمستقبل. ولو أنها استوتْ على سوقها، لصار من حقّها الوجود المختلف خارج دائرة الشِّعْر، أصلًا. وعندئذ، فإن حاضنها الأَوْلَى بها، والطبيعيّ لاستيعاب نوعها المنفلت، هو: محيط النثر، لا الشِّعْر.

فإذا كان المحدثون قد أخذوا على النقّاد القُدامى- مبتسرين مقولاتهم- حَصْر قضية الشِّعْر في الإيقاع، فإن من البدائيّة المعرفيّة كذلك إلصاق كل نصّ تخييليّ، خارق لأعراف اللغة الاعتياديّة، بالشِّعْر، وكأن كل جميل لا ينبغي أن يكون إلاّ شعْرًا! وفي هذا احتقار للنثر، مع أن النثر قد يكون أعظمَ من الشِّعْر!

بل لِمَ تقييد قصيدة النثر بالشِّعْر أو بالنثر، كما تساءلنا في مقاربة سابقة لهذا الموضوع؟!! ألا يمكن أن يوجد نصّ عابر للشِّعْر والنثر؟

إن في ضيق الأفق هذا- الذي تُؤخذ به النصوص بين حَدَّي الشِّعْر والنثر- لجناية على النصّ، وتقييد لمشاريعه عمّا تطمح إليه من انعتاقات وثورات! جناية جرّاء ذلك التقييد المعيق لحركة الإبداع بقسرها على ولوج قالبين خرسانيين موروثين، أحدهما اسمه: شِعْر، والآخر اسمه: نثر، ولا ثالث لهما.

وإذا كُنا قد رصدنا في أحد البحوث التباسات إيقاعية شعريّة حديثة، أفرزت أشكالاً مختلفة، سُمّي منها في القرن الماضي (شعر التفعيلة)، وكشفنا في تلك الدراسة ما أسميناه (شعر التفعيلات)، قاصدين به: أن لا يتقيّد الشاعر بتفعيلة واحدة في القصيدة، بل ينداح في موسيقى الشِّعْر العربيّ، ليبتدع أشكالاً مختلفة تمليها عليه

التجربة، وهي ظاهرة فاشيةٌ في القصيدة الحديثة١٢، فلقد وقفنا مؤخرًا على شكل جديد تلفتنا إليه نصوص حديثة، يتمثّل في نصوص إيقاعية، لكنها غير منضبطة على التفعيلة، كما أنها تحتفي بالتقفية. ومن ثَمَّ فهي لون جديد، يقع بَيْنَ بَيْنَ، أي بَيْنَ قصيدة النثر وقصيدة التفعيلة. ولهذا اقترحنا لها- حسب بحث ألقيناه في (سوق عكاظ، صيف ٢٠٠٧) مصطلحًا، على طريقة العرب في النحت، مكوّنًا من (قصيدة النثر) و(قصيدة التفعيلة)، هو: (قصيدة النَّثْرِيْلَة)، تجنّبًا لاتخاذ صيغة مركّبة من قبيل: (قصيدة النثر تفعيلة). وتأتي اللّصقية في صيغة المصطلح مطابقة للّصقية في بناء النصوص نفسها. ونعني: ذلك النصّ الذي يمزج قصيدة النثر بقصيدة التفعيلة، ليتولّد شكلاً ثالثًا. ولا نناقض أنفسنا حين نتمسك بمصطلح "قصيدة" هنا رغم ما قلناه آنفًا، فالأمر قد صار اصطلاحًا سائرًا، يقيّد دلالتَه المضافُ إليه: "النَّثْرِيْلَة"، ولا مشاحّة في الاصطلاح.

والظاهرة أوسع من تجربة واحدة، ولا بدّ أن تكون كذلك بالضرورة، إلا أنها لم تحظ بالرصد والتسمية من قَبْل. ويلمحة سريعة يمكن أن نشير إلى بعض من كتبوا ما نسميه القصيدة النَّثْرِيْلِيّة، لنجد منهم، على سبيل المثال، نادر هُدى، من الأردن، كما في ديوانه بعنوان "كذلك"١٣، ٢٠٠١، وعبدالرحيم مراشدة، من الأردن، في مجموعته "كتاب الأشياء والصمت"، ٢٠٠٢. ويتجلّى هذا الضرب المختلف من الإيقاع كذلك في ديوان علاء عبدالهادي، من مصر، بعنوان "مُهْمَل"، ٢٠٠٧. ويظهر في نصوص لكُتّاب سعوديين، مصنّفة في قصيدة النثر، كبعض نصوص لمنال العويبيل١٤، أو محمّد خضر الغامدي١٥.

ولعلّ المرور بمرحلة (النَّثْرِيْلَة) كانت تنتهي ببعض الشعراء إلى قصيدة التفعيلة، كأنما بعض تجارب قصيدة النثر ما هي إلاّ تلمّس الروح الشاعرة ذاتها، قبل أن تثقف أدواتها وتثق بتمكّنها من ولوج الشِّعْر الإيقاعيّ، وهذا ما مرّت به الشاعرة السعودية لطيفة قاري، على سبيل المثال، في ارتقائها من قصيدة النثر إلى قصيدة التفعيلة، إذ تقول: "ديوان "هديل العشب والمطر" لا أعرف كيف كنتُ أثناء كتابتي له... وانتهت معه قصيدة النثر، والآن أجد نفسي في شعر التفعيلة."١٦

وهكذا فنحن مؤخرًا بإزاء خروج عن العروض الخليلي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر جميعًا، إلى (شعر النَّثْرِيْلَة)، من قلب العروض الخليلي وشعر التفعيلة وقصيدة النثر. وإذا كانت نازك الملائكة قد تراجعت عن تسمية ما أنجزته أولاً بـ"الشِّعْر الحرّ"، فاختارت له اسمًا أدقّ هو: "شِعْر التفعيلة"، فكم بالحريّ أن نتراجع

نحن اليوم عن وهم أن ما ينجزه هؤلاء الشعراء- في بعض نصوصهم التي سنوليها دراسة أخرى تفصيليّة لا يتسع المجال لها هاهنا- هو محض "قصيدة نثر"، لنختار له اسمًا أدق هو: " شِعْر النَّثْرِيْلَة" .

وختامًا، فإن منبثق الإبداع الفنّي الحقيقيّ يكمن في حالة من اللاوعيّ، واللاعلم الفقهيّ. وهو ما أنتج في الأساس الشِّعْر العربيّ وعروضه، عبر التجربة الإنسانيّة وإملاءات البيئة. ولو تخلّصت الذاكرة من قيود الماضي، وانعتقتْ من مكبّلات التمذهب والتصنّع الراهن، لألهمت السَّجايا أصحابها بحورًا جديدة، وأساليب تعبير شعريّة حقيقيّة، بحيث يكون الشِّعْر مكتنزًا بخصائص الموسيقَى، والبناء الشعريّ الخالص، في غير نظام تقليديّ.

إننا إذ نقف أمام فتوح العصر الكتابية نقف على سؤال جوهري: أيهما أكثر أهمية، حقيقة الشعر أم آليته؟ أم هما نسيج واحد؟ ومن ثم، فإذا كانت الأصوات، بأسبابها وأوتادها وتفعيلاتها، هي آليّة الشاعر القديم، فما الذي يمنع أن تَشتقّ القصيدة الحديثة إيقاعاتها من معطيات عصرها؟ ما الذي يمنع اليوم مثلاً من ظهور القصيدة الإلكترونيّة، على غرار تلك التجربة المسمّاة: "القصيدة الرقمية التفاعليّة" Interactive Poem، المعتمدة على التقنية الإلكترونية، عبر تناصّ الوصلات وروابط الشبكة العنكبوتية. لقد اشتق الشاعر العربي القديم إيقاع قصيدته من معطيات عصره، من وطأ أخفاف الإبل أو حركة سنابك الخيل، وكانت تلك هي قصيدته الرقمية التفاعليّة المتاحة في عصره، وها نحن في عصر آخر تمامًا، و سيكون المستقبل لرواد مبدعيه، حتمًا، مهما طالت المعارضة وخصومات القدامة والحداثة. على أن التئام الآليّة الجديدة بالشعريّة الحقيقيّة، بخصائصها الإنسانيّة، وعناصرها النوعيّة الفارقة، هو ما سيكفل فتحًا ناضجًا إلى شعريّة تتساوق وطبيعة العصر. وفي كل الأحوال يمكن القول: إنه حينما يَرْدُف الدافعَ الإبداعيَّ وعيٌ نقديّ- لا يستسلم لعامل الطبع وَحْدَه- فذاك بشير بأن تتمخّض الحال عن تيارات فنّية جديدة، ذات أُسس فنّية معرفيّة، ولها صفة الإضافات البانية.

١ انظر: برنار، سوزان، (١٩٩٣)، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر. زهير مجيد مغامس، مر. علي جواد الطاهر (بغداد: دار المأمون)، ١٦، ٢٤- ٢٥، ٢٧٠، ٢٨٥.

٢ انظر مثلاً: ٢٧٧- ٢٧٨.

٣ انظر: م.ن.، ٢٨٨.

٤ انظر: الفَيفي، عبدالله بن أحمد، (٢٠٠٥)، حداثة النص الشِّعْريّ في المملكة العربيّة السعوديّة: قراءة في تحوّلات المشهد الإبداعيّ، (الرياض: النادي الأدبي)، ١٢٦.

٥ انظر مثلاً: ٢٨٣- ٢٨٥.

٦ انظر: الزركلي، خيرالدين (- ١٩٧٦)، (١٩٨٤)، الأعلام، (بيروت: دار العِلم للملايين)، ٢: ١٨- ١٩.

٧ انظر مثلاً: خليل، إبراهيم، مقدمة ديوان: هُدى، نادر، (٢٠٠١)، كذلك، (إربد: مطبعة البهجة)، ١٥.

٨ ٢٠- ٢٣.

٩ الشايب، أحمد، (١٩٩٠)، الأسلوب: دراسة بلاغيّة تحليليّة لأصول الأساليب الأدبيّة، (مصر: مكتبة النهضة)، ٨٢.

١٠ كوهن، جان، (١٩٨٦)، بنية اللغة الشِّعْريّة، تر. محمّد الولي ومحمّد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال)، ٥٢.

١١ انظر: الفَيفي، عبدالله، ١٣٩.

١٢ انظر: م.ن.، ١٤٥- ٠٠٠ .

١٣ كذلك، ٨١. وانظر ملاحظة ذلك من قِبَل (خليل، إبراهيم) في مقدمته لمجموعة "كذلك"، ٢٦- ٢٧.

١٤ للشاعرة ديوان تحت الطبع بعنوان "كَذَب العشّاق ولو صَدَقوا". وللدّارس قراءة ستظهر مستقلة في تجربة منال العويبيل.

١٥ موقع الشاعر محمّد خضر، على الشابكة:

http://www.ghimah.net/
١٠٧=main/articles.php؟id

١٦ انظر: صحيفة "الوطن"- السعوديّة، السبت ٢٩ جمادى الآخرة ١٤٢٨هـ= ١٤ يوليو ٢٠٠٧م، عدد ٢٤٧٩، على الشابكة:

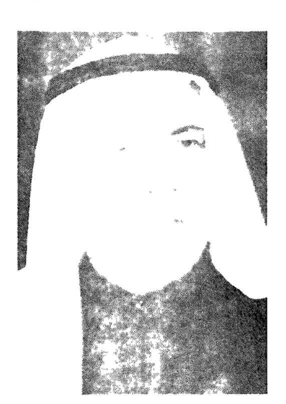
http://www.alwatan.
com.sa/news/newsdetail.
١٣٩٠٥=idالله٢٤٧٩=asp؟issueno






# عبد المحسن الرشيد
# الشاعر الواضح حدَّ الجرأة

بقلم: محمد بسام سرميني
(الكويت)



عبد المحسن محمد الرشيد شاعر متمكن، إلا أنه لم يتهالك على الشهرة، بهذه الكلمات يستهل الشاعر والمؤرخ والباحث الأستاذ أحمد البشر الرومي حديثه عن شاعرنا الرشيد، وهو يصدّر لديوانه الشعري "أغاني الربيع"، الصادر عن دار الكتاب اللبناني في بيروت، والذي لم تُوضع سنة طباعته على الغلاف، وإن كان الشاعر عبد المحسن الرشيد يشير في مقدمة الديوان إلى أنه طُبع في عهد صاحب السمو "الشيخ صباح السالم" أمير الكويت المعظم، يرحمه الله، ونرجّح أنه طبع في مطلع السبعينيات من القرن العشرين المنصرم، حيث أن الشاعر الرشيد يثبت آخر تاريخ قصيدة في الديوان عام ١٩٦٨م، وعنوانها "في عيد المعلم".

وإذا ما أشرنا إلى أن أقدم تاريخ لقصيدة منشورة في الديوان يرجع إلى عام ١٩٤٥م، وعنوانها " الهزار السجين"، عرفنا أن الديوان يتصدّى لنشر قصائد تمتد على ما يقارب أكثر من عشرين عاماً، ومن هنا تأتي أهمية هذا الديوان " أغاني ربيع" للشاعر عبدالمحسن محمد الرشيد الذي قضى شطراً كبيراً من حياته معلماً، والتعليم أشرف مهنة، وحقق الشاعر الرشيد جزءاً من طموحه فنشر نتاجه الشعري في معظم صحف ومجلات الكويت آنذاك ومنها مجلة "البعثة" التي كانت تصدر عن بيت الكويت في القاهرة، ومجلة "البيان" الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت، وهذا كله أهّله ليتسلم منصب الأمين العام لرابطة الأدباء في الكويت من عام ١٩٦٥-١٩٦٦م.

ويضيف الشاعر أحمد البشر الرومي وهو يتحدث عن شاعرية عبدالمحسن الرشيد قائلاً: أنت حين تقرأ شعره تواجهك فيه روحه مجردة خالصة واضحة كل الوضوح لا يشوبها ما يحجبها عنك، وذلك في جزالة من اللفظ والتركيب، وتبدو لك في شعره قوة تصديره، وبراعة تعبيره، وهو قادر بكل سهولة ويسر أن ينقل أفكاره إليك بكل وضوح، وفي نشوة من الإعجاب تتمنى معها أنك لا تنتهي مما تقرأ، كل ذلك في أسلوب خالٍ من التعقيد،

**قال عنه أحمد بشر الرومي: حين تقرأ شعره تواجهك فيه روحه مجردة خالصة واضحة كل الوضوح لا يشوبها ما يحجبها عنك..وذلك في جزالة من اللفظ والتركيب وتبدو لك في شعره قوة تصديره وبراعة تعبيره.**

واضح المعنى، فهو السهل الممتنع، ولسهولته تفتقد أنك قادر على عمل مثله، فإذا حاولت ذلك تبين لك أنه صعب المنال بعيد التناول، وهذه الميزة من مميزات الشعر الحي الذي يفرض نفسه على البقاء خالداً في عالم الأدب.

### شخصية وطنية

الشاعر عبدالمحسن الرشيد صريح كل الصراحة في إبداء آرائه في شعره حتى ولو كان هذه الآراء ما يسيء له أو يضرّ بمصالحه، وهكذا كان يلاقي من جرّاء ذلك عنتاً كثيراً، إلا أن جرأة الشاعر وصلابته واعتداده بنفسه ذللت أمامه كل ما اعترضه من صعاب.

وعن الذكريات التي جمعت الأديبين الرومي والرشيد، يقول الرومي:

عرفت الشاعر طفلاً، وعرفته يافعاً، وعرفته رجلاً، وبكل هذه الأدوار من حياته كان شريفاً مناضلاً عن وطنه وعن الحق بكل ما أوتي من قوة لم

وصفه عبد الله زكريا الأنصاري بأنه: "قوي الأسلوب،شاعري الكلمة، جميل الإيقاع، رائع النغم. إنه من شعراء الكويت المعدودين والمشهود لهم بقوة الشاعرية وجمال الأسلوب.

يطأطئ رأسه من رهبة، ولا أذعن من أجل رغبة بل مضى في سبيله الذي اختطّه لنفسه بغير مبالاة ولا تردد.

كما يشير الشاعر الرومي إلى أهمية إجادة اللغات الأجنبية لدى الشاعر والأديب عبد المحسن الرشيد،مؤكداً أن شاعرنا الرشيد يجيد لغتين غير لغته العربية، الإنكليزية والفارسية، اللتين يجيدهما إجادة تامة، فاستطاع بواسطة هاتين اللغتين أن يطلّع على آداب أمتين عريقتين في آدابهما، فاستفاد منهما استفادة أهّلته إلى هذه المكانة الممتازة في الأدب لعربي.

### مقاييس الإبداع

والشاعر عبد المحسن الرشيد لم يكتف بأن يطرّز ديوانه بتصدير طيب وكريم من الشاعر أحمد البشر الرومي، بل كان هناك تصدير ثانٍ بقلم الشاعر والأديب عبد الله زكريا الأنصاري، الذي استهلّ تقديمه للديوان بالحديث عن الشعر ومعاييره وضوابطه ومقاييس الجمال والإبداع فيه، ثم ينتقل بعد ذلك للحديث عن الشعر الحديث ومفهوم الحداثة في الشعر، مؤكداً أنه لا يفهم الحداثة في الشعر كما يفهمها الآخرون، وإنما يفهمها حداثة في المعنى، وارتفاعاً في الأسلوب، وقوة في الشعور، وجمالاً في النغم، ولذة في الموسيقى، ورنيناً في القافية والإيقاعية التي تمسك بالشعر حتى لا يخرج على أصوله المميزة.

وبعد هذه المقدمة التي تمتد قرابة ثلاث الصفحات ينتقل الأديب الأنصاري ليحدثنا عن تجربة عبدالمحسن الرشيد الشعرية، وقامته الأدبية والإبداعية في المشهد الثقافي الكويتي والخليجي، بل والعربي، مؤكداً أن : عبدالمحسن الرشيد يعرفه الكثيرون شاعراً غنائياً، قوي الأسلوب، شاعري الكلمة، جميل الإيقاع، رائع النغم، نشر الكثير من قصائده في الصحف والدوريات العربية، وكانت أشعاره موزعة ومبثوثة هنا وهناك، مثل مجلة "البعثة" ومجلة "البيان" مشيراً إلى أن صدور هذه الأشعار في مجموعة واحدة يسهّل على متذوقي الأدب والشعر والنقاد معرفة أشعاره، وسبر أغوار عالمه الشعري، والحكم على تجربته الأدبية الهامة بكل الدقة والموضوعية.

ويقول الأنصاري في معرض تقييمه لتجربة شاعرنا:

"إن الشاعر عبدالمحسن الرشيد

من شعراء الكويت المعدودين، والمشهود لهم بقوة الشاعرية، وبجمال الأسلوب، وروعة النغم، وليس من أولئك الذين يحسبون الشعر تحللاً، وانطلاقاً من غير هدى، ومن غير قاعدة"

كما يشير عبدالله زكريا الأنصاري إلى أن الشاعر عبد المحسن الرشيد من الشعراء الذين عبروا عن معاناتهم النفسية الخاصة، كما عبروا عن الأحداث التي تأثروا بها في محيطهم وبيئتهم، مشيراً إلى أن الشعر القوي هو الشعر الذي يعبر عن معاناة الشاعر في حدوده وحسب أصوله، ولا يخرج إلى الابتذال الذي نشاهد الكثير منه هذه الأيام، وهو عدم العناية بالشعر وأصوله وقواعده التي تميزه عن باقي فنون القول، والابتذال في الشعر هو عدم التعبير به تعبيراً صادقاً وسليماً، وعدم شحنه بالطاقة الشعورية للشاعر،ومن هنا تأتي أهمية ما يقدمه الشاعر الرشيد من شعر إبداعي وأصيل.

**نماذج مختارة من أشعاره:**

إن الدارس الناقد لأشعار محمد عبدالمحسن الرشيد يجده هائماً بحب وطنه/الكويت، يتغنى بجماله واستقلاله وإنجازاته الرائعة، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدلّ على روحه الوطنية الأصيلة، وعمق انتمائه لتراب وطنه.

يقول الشاعر في قصيدة بعنوان " نشيد عيد الاستقلال" معبراً عن فرحته العظيمة بهذا العيد الكبير:

عيدَ الاستقلالِ يا أبهج عيدْ
عُدْتَ فالدنيا غنَاءٌ ونشيدْ
والكويتُ الحرُّ في العهدِ الجديدْ
رافلٌ في حُلّةِ العَيش الرَّغيدْ
عيد الاستقلال يا ذكرى الكفاحْ
وانتفاضات إباءٍ وَسَمَاح
فوقَ ظهرِ البحر أو صَدْرِ البطاح
من سَنَاها صيغَ ماضينا المجيد

أما قصيدته الذائعة الصيت "في ربى الجهراء" فقد نظمها بمناسبة العيد الوطني أيضاً، وقد غنتها المطربة "فيروز" ولحنَها الأخوان الرحباني. يقول الشاعر في مطلع قصيدته:

مرحباً عيد بلادي مرحبا
عُدت فالدنيا نشيدٌ وَصِبَا
ما ترى الأيام قد باهتْ بنا
وبنا هَنّا الزمانُ العَرَبَا
وطنٌ حرٌّ وشعبٌ ماجدٌ
أَنِفَتْ هِمَّاتُهُ أن تُغلَبَا
سار للعلياء موصولَ الخُطى
ما توانى أو تشكَّى التعَبا
أيها السَّائلُ عنْ أمجادنا
نحن ما شئت سماحاً وإبَا

وها هو ينشد وتنشد معه آلاف



الحناجر "نشيد الحرية" منددا بالطغاة والعصاة والمستعمرين الظالمين والقيود والسجون، مؤكداً على النضال ضد الاستعمار وأعوانه. يقول الرشيد:

لا لنْ نكون كما يريدُ لنا الطغاة
شَاءَ مُسَخَّرة تُسيّرُ بالعَصَاة
لا تشتكي ما حُملوها من أذاة
تشقى الحياةَ لينعموا بالطيباتْ
لا لن نكونَ كما يريدُ الظالمونْ...
لا .. لن نكون

وفي قصيدته المشهورة " ليلاي موطني" والتي نظمها عام ١٩٤٩م يعبر الشاعر عن عميق حبه لوطنه الكويت، يعطيه العهد الصادق بالدفاع عنه ويذل الأرواح والدماء فداءً له، مُقْسماً أنه لن يهنأ له عيشٌ إلا عندما يراه محرراً، تكسو هامته تيجانُ العزّ والعلاءِ والفخار:

ليلاي موطني الذي عاهدتُهُ
ألا يُضامَ وفي العروقِ دماءُ
أنا لا أبالي بالأذى في حبّه
فيه يطيبُ وَيَعذُبُ الإيذاءُ
وطني خُذِ العهدَ الأكيدَ بأنني،
رُوحي وَما ملكتْ يداي فِداءُ
لا عِشْتُ إلا أنْ أراكَ مُحرَراً
لبنيكَ عِزٌّ باذخٌ وَعُلاءُ
لكَ في دمي دَيْنٌ وإن سجيّتي
ألا يُؤخَرَ للدّيونَ وَفاءُ
سأصوغ شِعري من لهيب عواطفي
حتى تشبُّ بناره الأرجاءُ

ولم يكن حب الشاعر لوطنه الكويت يحولُ دون حبه لوطنه العربي الكبير، والتغني بآماله وآلامه، ومتابعة قضاياه المصيرية الكبرى مثل قضية فلسطين، والعدوان الثلاثي على مصر، فظهر إلى جانب شعره الوطني، شعر قومي عربي أصيل، يؤكد على وحدة الشعب العربي من المحيط إلى الخليج.

يقول الشاعر في قصيدة له بعنوان "ظُنيّ بقومي" وقد ألقيت في الاحتفال السنوي بعيد الهجرة عام ١٩٤٩، وكان لنكبة فلسطين أثر كبير على الشاعر حينما نظمها:

أَجلْ هذه العُقْبىَ، وبئس هي العقبى
أَمَا أصبحتْ أوطانُنا للعِدا نَهْبا
رَمَينَا إلى داعي الشِّقَاقِ قيادَنَا
فلم نحمدِ المسعى ولم نشكرِ الدربَا
وبالعارِ لا بالغارِ عاذت جيوشُنا
وقد هُزمتْ غَدْراً، وما هُزمتْ حَرْبا
وَضاعتْ فلسطين وشُرِّد أهْلها
وَضَمتْ مغانيها الصهاينةُ الغُربَا
إذا معشرٌ دبَّ التخاذلُ بينهم
وَجدْتَهم والضعفُ في عَزْمهم دَبَّا

وكان للعدوان الثلاثي الغادر على الشقيقة مصر وقع كبير في نفوس

العرب الأحرار على امتداد الوطن الكبير، وها هو الشاعر الرشيد يصور تسابق العرب الأبطال للدفاع عن مصر، والذود عن حياضها، يقول في قصيدة له بعنوان "معركة بورسعيد" وقد ألقيت في الاحتفال الذي أقامته لجنة أندية الكويت عام ١٩٥٧ بمناسبة ذكرى العدوان الثلاثي على مصر:

رِيعَ الحمى فتنادت الأحرارُ
وتسابقوا للذود عنه وَثاروا
أرأيتَ كيف الموجُ يهدرُ عاصفاً
أرأيتَ كيف يزمجرُ الإعصارُ؟
ريع الحمى فإذا النفوسُ رخيصةٌ
يفديه أبناءٌ بِهِ أبرارُ
يا "بورسعيدُ" فداكِ كل مدينةٍ
هل أنت إلا للبطولة دارُ؟
عَلَّمتِ كيف يُرَدُّ كيدُ المعتدي
في نحرِه، وتُقلَمُ الأظفارُ
ذكرى كفاحكِ جذوةٌ قدسيةٌ
منها تشعُّ وتسطعُ الأنوارُ

وكان لنكسة الخامس من حزيران/ يونيو أثرها وصداها الحزين في نفس كل عربي أصيل، وها هو شاعرنا عبدالمحسن الرشيد ينظم هذه القصيدة عام ١٩٦٧م بعد النكسة مباشرة، يندد بأصحاب الحلول السلمية والدعاة إلى شقِّ وحدة صف المقاومة الفلسطينية، والقصيدة بعنوان "الحقُّ للذئب":

في مجلس الأمن أو في هيئة الأمم
ضاعتْ حقوقكُمْ فالقوم في صَمَمِ
لا ينهضُ الحقُّ إلا حين تُسمِعُهُ
صوتُ الرصاص يدوي لا صدى الكلمِ
شريعةُ الغاب ما انفكّتْ مُسيطرةً
فالحق للذئب ليس الحقُّ للغنمِ
لا تسألوا العدل إلا من مدافعكمْ
وبوركتْ السنُ النيران من حَكَمِ
أتصبرون على ذلٍّ ومسكنةٍ
يا للإباء قضى في العرب والشَّممِ
أجدادُكم في ثرى أجداثهم جزعوا
أن تغمضوا دون حقٍ دِيْس مُهْتَضَمِ
أنتم لهوتُم بأصنام فما جَلَبَتْ
لكم سوى الذلِّ والخُسرانِ والندمِ

كما برز عند الشاعر الرشيد الشعر الانتقادي الاجتماعي الهادف، حيث كان الشاعر ينتقد أية ظاهرة سلبية في وطنه دون خوف أو وجل، يقول رأيه بكل صراحة لا يهمه عواقب مواقفه تلك ما دام يرضي ضميره، وغيرته على وطنه وأهله وقيمهم ومبادئهم. ويقول في قصيدة بعنوان " يا وزراءنا" وليس للقصيدة تاريخ نشر مثبت في الديوان:

جعلتم من مناصبكم ضياعًا
وَضَيَّعْتُم مَصَالَحنا ضَياعا
وَأقطعتم لمَنْ تهْوُون منها



وَحرَّمتم على الغيرِ انتفاعا

فيا (وزراءَنا) بالله مَهلاً

فمالُ الشعب ليس لكمْ متاعاً

ويقول في قصيدة أخرى بعنوان " الوساطة والمال" منتقداً بعض السلوك:

دعْ عنكَ أنكَ من أهل الكفاءات

ما الفوزُ إلا لأصحابِ الوِسَاطاتِ

هي المطايا التي يُرجى الوصول بها

إلى منال مطاليبِ وغاياتِ

كم جاهلٍ وُمستفيضِ الخُرْقِ نال بها

بالسعي ما لم يَنَلْ أهلُ الدراياتِ

كما كان الشاعر الرشيد ينتقد عدم الاهتمام بالأدباء والعلماء والمفكرين، وعدم إعطائهم حق الرعاية والتكريم كما يجب، وهذا ما كان يؤرق شاعرنا ويقضّ مضجعة، فينبري للتنديد بهذا السلوك الذي يدل على تحكم الجهلاء بالعلماء والمفكرين والأدباء:

وإني في الكويت غريبٌ بدارٍ

وهلْ في القَفْر للغَريد وَكْرُ؟

ألم ترني بها أحيا مُضاعاً

بحالٍ لا يَطيبُ عليهِ صَبرُ

قبرْتُ مواهبي فيها بمَكثي

ورُبَّ مواطنٍ للفكرِ قبرُ

وإني شكوت العيش فيها

فقبلي قد شكا (فهد) و(صقر×)

× فهد العسكر و صقر الشبيب

ورغم كل ذلك فقد كانت للحب منزلة عظيمة في قلب الشاعر، فكتب أشعار الغزل، وصور آلام الفراق والوجد وعذابات العاشقين المحبين، يقول الشاعر في قصيدة غزلية بعنوان "تعالي":

بعثتِ الهوى حتى إذا ماتحكّما

صددتِ وخلفتِ المحبَّ المتيما

وأوردتِه وِرْدَ السرابِ من الهوى

فأصبحَ يشكو بعدهُ حرقة الظّما

عبثتِ بقلبي ساعةً ورَميتِه

كما يفعلُ الطفلُ المدللُ بالدمى

وَما الحبُّ إلا نظرةٌ بعدَ نظرة

يُصابُ الفتى في حَّبة القلب منهما

وبين ضلوعي بلبلٌ طال حبسُهُ

إذا ما رأى ورداً بـه جُنَّ مُغرما

ويقول متغزلاً في قصيدة له بعنوان "حسبي"

باحت بأسرار الهوى عيناها

فعلامَ تبدي صَدَّها وَجفاها؟

ظلّتْ تُسارقني اللّحاظ مشوقةً

وتظن أني لم أكن لأراها

لما تلاقى الناظران تبسمت

واحمرَّ منْ فَرْطِ الحيا خدّاها

ثم انثنت غضبى كأن قدْ سَاءَها

ما بانَ لي من وُدِّها وَصَفَاها

والشاعر كان حريصاً على الحب الطاهر العفيف، وهو بذلك يجسد قيمة من قيم الحب البعيد عن الفجور والابتذال، يقول في قصيدة له بعنوان "إلى خاطئة":

أهوى الجمالُ عفيفاً غير مبتذلِ
كصفحة البدرِ لم تعلق بأوضارِ
لولا الجمالُ عفيفاً والهوى اجتمعا
خَلَتْ غِراسِ العُلى من أيّ أثمارِ

ص١٣٥

وحين طغت أشعاره الغزلية وزادت عتبت عليه زوجه وغارت ، فأرسل إليها بهذه الأبيات يطمئنها، ويهدئ من روعها، ويؤكد على حبه ووفائه لها. يقول الشاعر في قصيدة بعنوان " وحقك":

لغيركِ لم يملْ أبداً فؤادي
فأنت من الدنا أقصى مُرادي
(منيرةُ) إن حبكِ ذاك شيءٌ
أعيشُ به كأنفاسي، كزادي
تمشّى كالحُميّا في دمائي
وَلستُ أفيقُ أو أرجو رشادِي
وَقد غمر الفؤاد فلا محلٌّ
يَحُلُّ به سِواكِ من العبادِ

هذه هي مقتطفات من شعر الشاعر عبدالمحسن محمد الرشيد، وأشعار الشاعر ديوان حياته، وسجلّ ذكرياته، في سطورها نقرأ معاناته وعذاباته، ونتلّمس حبه وعواطفه وخفق قلبه ووجدانه، والمختارات التي قدمناها في هذه الدراسة تلمحَ ولا تصّرح بأهمية العطاء الشعري والتجربة الأدبية التي قدمها لنا الشاعر الرشيد، وهي حافلة بالقيم الوطنية والقومية والإنسانية، متمسكة بمبادئ الأخلاق والفضيلة، وتمجيد العلم والوطن والشباب والإنسان، وتدعونا لدراسة الشاعر أكثر وأكثر والكشف عن مواطن إبداعه الشعري، ومواكبة لأحداث وطنه وأمته.

لقد عاش الرشيد مؤمناً بالعقل هادياً ومرشداً له في حالكات الظلمات، منكراً للظنون والأوهام، ونحب أن نختم بهذه الأبيات التي يحدثنا الشاعر فيها عن نفسه، يقدمها واضحة من غير زيف أو مواربة، ويقول الشاعر هذه "حقيقتي":

ألا لا تَمتري في الظّنون
فإني ما أُسرُّكما أُبينُ
يدينُ الناسُ ما شاؤوا وإني
بما قد صحَّ في عقلي أدين
فمالي غير نورِ العقلِ هادِ
إذا ما احْلَوْلَكَتْ حولي الدُّجونُ


المرجع:

ديوان "أغاني ربيع"

للشاعر: عبد المحسن محمد الرشيد

نشر: دار الكتاب اللبناني- بيروت







# "الأقلف"

## بين الرواية والسيرة الغيرية

### عبدالله خليفة يمضي في روايته لتحقيق الذات بأبعاد رمزية ورصد لسيرة الزمان والمكان في بعديهما المحلي والكوني.

بقلم: د. صابر محمود الحباشة
(البحرين)

لعلّ الرواية الخليجية، التي شهدت انطلاقة محتشمة ومتأخرة قياسا إلى قسيمتها في الشام ومصر، قد بدأت تفرز حالة من النضج والعنفوان نجدها خصوصا في بعض الأعمال التي تجاوزت مرحلة التجريب والتردد والارتجال. ولعلّ القارئ يمكنه - بيسر - أن يسم رواية "الأقلف" للكاتب البحريني عبد الله خليفة بسمة النضج الفنّي، نظرا إلى احتوائها على عناصر الرواية الفنية المكتملة... ولعل ثراء الرواية قد أغرى بعض النقاد بدراستها اعتمادا على شتى المناهج والنظريات السردية والنفسية والواقعية... غير أنّ تناولنا لهذا الأثر الروائي سيتركز على ثلاثة محاور:

- أولا: البطل الروائيّ.

- ثانيا: الشخصيات القصصية، ملامحها ورموزها والعلاقات بينها.

- ثالثا: بعض الأبعاد الدلالية والقضايا الحضارية التي يطرحها هذا النص الروائي.

من اليسير إطلاق وصف "الوجودي" على بطل رواية "الأقلف"، فهو يعيش تمزّقا وصراعا مريرا في مستويات عديدة: إذ إنّه مهدّد في كيانه ومنبوذ في علاقاته الاجتماعية ومجهول الهويّة... فكأنّ جميع الظروف قد تحالفت ضدّه ليظلّ متمزّقا بين الرغبة في العيش كحدّ أدنى وبين تحقيق الكرامة الإنسانية، كسقف أعلى لمساعيه في صدّ العداوات المتراكمة والموجّهة ضدّه.

### البطل الوجودي

لعلّه من اليسير إطلاق وصف "الوجودي" على بطل رواية "الأقلف"، فهو يعيش تمزّقا وصراعا مريرا في مستويات عديدة: إذ إنّه مهدّد في كيانه ومنبوذ في علاقاته الاجتماعية ومجهول الهويّة... فكأنّ جميع الظروف قد تحالفت ضدّه ليظلّ متمزّقا بين الرغبة في العيش كحدّ أدنى وبين تحقيق الكرامة الإنسانية، كسقف أعلى لمساعيه في صدّ العداوات المتراكمة والموجّهة ضدّه.

وتمضي الرواية في رحلة البحث عن تحقيق الذات عبر العمل والعلم... غير أنّ البطل وإن افتقد لذاكرة قريبة تشدّ أزره وتزرعه كنبتة أليفة في تربة النصّ / المجتمع، فإنّ الراوي قد أيّده بقرائن تلمّح إلى احتوائه على أواصر نسب إنسانية موغلة في الثقافة النصيّة العريقة.

إذ تتّحد في يحيى بطل رواية "الأقلف" مشابه عديدة بشخصيات قصصية أو تاريخية مركوزة في الذاكرة الجمعية، فهل يمكن أن نقول إنّه أقرب شبها بحيّ بن يقظان بطل القصة التي ألّفها الفيلسوف ابن طفيل(ت٥٨١هـ) في القرن السادس للهجرة، ومواطن الشبه بينهما كثيرة:

- وقوعه في منزلة بين الحيوان والإنسان

- تربيته تربية ناقصة من جهة العجوز المربيةالخرساء، إذ اكتسب اللغة من عند الناس العرضيين الذين احتكّ بهم.

- حصول نقلة بينه وبين هذه الوضعية المزرية باتصاله بالعلم والمعرفة وتعلّمه...

فإذا كان هذا الأقلف يذكرنا ببعض الشخصيات التاريخية والقصصية المعروفة، فإنّ السؤال يطرح، ما المقصد الذي رمى إليه الروائي باتخاذه بطله على هذه الشاكلة؟

وما هي الأبعاد الرمزية التي جعلت مسيرة البطل تنتقل وفق هذه المغامرة المغرقة في الواقعية المرّة، التي لا تعدو أن تكون – في ما نحسب – سيرة المكان والإنسان معا في بعديهما المحلّي والكونيّ. إنّه تجسيد شعري (وإن قام على شعرية المفارقة ووظّف جمالية

القبح، فنحن لا نشعر عندما يصف الراوي البطل وهو يفتش في القمامة عما به يسد رمقه، باشمئزاز بقدر ما نشعر بالتعاطف معه، وهو الذي تخلى عنه المجتمع ورماه في حضيض السفالة نسبا وحسبا، وهو بعد صبيّ لا يفقه، فهو ضحية بامتياز) غير أنّ هذا التوصيف وإن جرى في الرواية مجرى تشخيص سيرة فردية، فإنه ينفتح على سيرة المكان باعتباره فضاء تحول جذريا من نسق البداوة والفقر والبؤس، إلى الحضارة والغنى والرفاه، بفعل طفرة نفطية لم تمهله طويلا إذ اكتسحت المنطقة دون منطق، وألقت بالماضي في كهف التاريخ المظلم.

فإن كان الهيكل العام لسيرورة البطل في "الأقلف" يوحي بهذه والعذرية والخروج من دائرة الثقافة وما تحمله من تعمّل وتصنّع ومكر، فإنّ التثاقف الحضاري الذي ألقى بظلاله عبر النص متمثلا في التبشير وما صوره الراوي من عمليات إغاثة وعلاج تقوم بها الإرسالية الأمريكية في الفضاء، لم يقم على تصادم بل كان يؤدي إلى سدّ النقص في البيئة المحلّية المفتقرة إلى أدنى مرافق العيش الكريم.

إنّ "الأقلف" ليس تسمية مجانية ليحيى، بل هو استعارة كبرى، تدلّ على خروجه عن إطار الثقافة الجمعية التي تسطّر سلوك أفراد المجتمع وتضع أختامها على أجسادهم، كما تنقش مسلّماتها على عقولهم ووجدانهم. فكأنّ هذا الأقلف قد حُكم عليه بأن يبقى خارج سور الانتماء، لأنّه لم يجتز قانون العبور – بالمعنى الأنثروبولوجي للعبارة – الذي يخوّل له حقّ الانتساب إلى المجموعة، بما أنّه لم يخضع لطقس الختان. ويتحوّل طقس الختان من الدلالة الأنثروبولوجية العامّة، إلى استعارة المروق وفقدان الهوية بالمعنى الثقافي والمسخ الحضاري، ضمن هذه الرواية...فكأنَ يحيى بافتقاره لما يتفاخر به العرب، وهو النسب الرفيع، وبعدم امتلاكه من مقوّمات الانتساب إلى الغرب سوى كونه أغرل كذكورهم أو أزرق العينين، يمثّل الشخصية الفاقدة للهويّة الواضحة ولعلّه – بوجه من الوجوه – رمز بدائيّ لتهافت العرب على ما عند الغرب دون تمييز بين الغثّ والسمين ودون وضع معايير للأخذ والاقتباس...

"الأقلف" ليس تسمية مجانية ليحيى، بل هو استعارة كبرى، تدل على خروجه عن إطار الثقافة الجمعية التي تسطر سلوك أفراد المجتمع وتضع أختامها على أجسادهم، كما تنقش مسلّماتها على عقولهم ووجدانهم

بل لعلّ سمة التمزّق التي تخصّ



نفسية يحيى هي التي تحرّك الأحداث من توتّر إلى آخر، فقد انبنى وجوده على أصل مبتور، وانخدع بصداقة تبيّن هشاشتها مع إسحاق، أمّا حبّه لميري فلعلّه كان في أغلب الأحيان من طرف واحد، إذ سرعان ما تصدّه عندما تشعر ميري بخروجها عن المهمّة التي جاءت من أجلها، ورغم وعيها بالتناقض الذي تتسم به وضعيتها: " ... شابة .. اختارت الرهبنة وعلاج المرضى في المناطق النائية .. وتخلّت عن الاحتفالات والبهجة والمدن العامرة .. " كما تقول عن نفسها فإنّه بقي وفيّا لحبّها رغم ما ينتابه من إحساس بالقهر والألم : " أحسّ بالقهر والألم لخواء يديه، ولتاريخه الضحل المعدم، وكأنّه أداة للتجارب الدينية، وليس للمحبّة والعشرة. هل يستطيع أن يدفع ثمن الحبّ تضحية ومعرفة؟ هو ليس سوى فأر تجربة ما في مسارها. أمّا أن يكون بؤرة في هذا العالم المنير، فهذا محال، وليس له سوى الحلم..!" فأزمة البطل سببها الرئيس هذه الحبيبة المفارقة وما يرومه يحيى من حبّ مستحيل معها، فكأنّ تنصّره إنّما كان ليكون حظيّا عندها، والحال أنّ ما أوهمته أو توهّمه هو من تلقاء نفسه به من حبّ إنّما هو طُعم لتتقرّب الراهبة المرضة الشابة بتنصيره إلى الربّ زُلفى!

## العلاقات بين الشخصيات

لمّا كان يحيى هو الشخصية الرئيسية في "الأقلف" فقد درسنا علاقات الشخصيات بالنسبة إليه هو باعتباره محور الرواية والمحدّد لضروب العلاقة: مساعدة أو عرقلة، وقد ضربنا الذكر صفحا عن دراسة أنواع الشخصيات في حدّ ذاتها باعتبارها فردية أو جماعية، حرصا على الاختصار.

وقد انبنت بين يحيى وسائر شخصيات الرواية علاقات متنوعة، يمكن حصرها في ما يلي:

١) يحيى + إسحاق: مجرد اختيار اسم "إسحاق"، يدلّ على التشاكل والتجانس بين الشخصيتين من حيث الانتماء الطبقي وقد اشتركا في بداية السيرورة القصصية، فلم يقتصر التحول الاجتماعي على البطل بل على صديقه الذي ساعده في الأوقات العصيبة بل كان هو الجسر الذي نقله من حياة البؤس إلى حياة الرفاه. لذلك من اليسير الحديث عن علاقة مساعدة تربط إسحاق بيحيى وهذا ما جعل الراوي يكافئ هذه الشخصية المساعدة بأن جعلها قريبة من البطل.

ولكن هذه العلاقة تشهد انقلابا رهيبا، حيث يصفه بالمغرور . فهذا الصديق يعود إلى التطابق مع موقف المجموعة عندما تعلّق الأمر بإعلان يحيى تنصّره. بل لعله ليس محض جناس ناقص بين اسمه "إسحاق"

والفعل "تسحق" الذي جاء على لسانه إذ قال:

"- سترون الآن .. كيف تُسحق هذه الكنيسة .. المرتدّ سيُقتل .. اشهدوا المعجزة الإلهية!"

٢) يحيى + العجوز: الخرساء هي بمثابة المرضعة والمربية للبطل، فإن حرمتها الطبيعة من ان تكون أم يحيى البيولوجية فإنها بتربيتها لهقد ارتقت إلى مصاف الأمومة، فهي الممثلة بامتياز لطبقة المحرومين المهمشين وعاهتها خير مجسد لهذا الدور الذي يريد الراوي أن يجعلها متقمصة له، وهو دور انفلات الإنسان من درك الحيوانية توقا إلى تحقيق إنسانية لا تكتفي بحدّ النطق، فقد لا يكون الإنسان – بحرف التاج – هو الحيوان الناطق دائما، فقد يكون أخرس، ومع ذلك يستحقّ ألاّ نصادر إنسانيته!

٣) يحيى + ميري: ملائكة الرحمة المنقذة القادمة من وراء البحار، الملتزمة بتعاليم دينها المتفانية في عملها ممرضة تساعد هؤلاء المساكين، لم يكن لقاؤها بيحيى عاديا فقد أثر فيها تأثيرا جعلها تساعده في أن يتحوّل تحوّلا جذريا ينقله من النقيض إلى النقيض. وهذا التعاطف الذي أبدته معه، لا يمكن أن نعدّه رومنسيا محضا، بل لعله أقرب إلى رحلة معكوسة يقوم بها الشمال المؤنث إلى الجنوب المذكر، إذا ما استحضرنا "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح. فالتعرّف والتعارف لم يقفا عند حدود أداء الواجب الإنساني نحو محتاج إليه، بل تعدّى ذلك إلى ضرب من الودّ والمحبة التي تسمو عن الغريزة المحضة وإن جاءت في تعارض مع العُرف الذي انتهك بهذه العلاقة انتهاكا مزدوجا:

- الانتهاك الأول أن الممرضات المبشرات قيّضن حياتهن لخدمة دينهنّ ولمساعدة عائلاتهن ولا حقّ لهنّ – وهنّ يباشرن العمل- في حياة شخصية (وقد قامت جين زميلة ميري بهذا الضرب من الانتهاك عندما ربطت علاقة بتوم وهو مهندس في شركة نفط ).

- الانتهاك الثاني أنّ ميري ربطت علاقة غير متكافئة مع هذا "الأمّيّ"...

ميري تلك التي "إذا كانت أعطت أصابعها إلى جراح المرضى، فقد أعطت روحها لهذا الشاب رفيق رحله الحقيقةهل هي رسالة أم قنبلة؟ حبّ أم وجع؟!".

وتشهد علاقة يحيى بميري دفقا جديدا بعد رحلة مشتركة نتج عنها ولادة طفل، وهو ما جعل العلاقة تتخلص من الرومنسية إلى الاحتكاك الجسديّ لا في الخيال بل في الواقع، باغتنام فرصة الانفراد عند ذهاب الحاج سلمان لملء صفيحة البنزين.



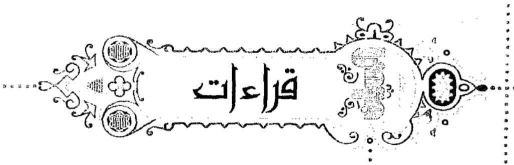
وتحفل الرواية بتصوير إمبرياليّ للآخر العربي في عيون الغربيين: فهو وثنيّ، متخلّف، يسيء معاملة المرأة، ، مريض، عاطفيّ بمعنى أنّه غير عقلاني...

ويبدو أنّ هذه الصورة الكولونيالية المكرّسة لا تخرج عمّا تعوّدنا عليه في الخطاب الفنّي والإعلامي لذوي العقلية الاستعمارية من الغرب، خصوصا وأنّ الحقبة الزمنية التي تغطّيها الرواية – وهي حقبة الانتداب – تسمح بمثل هذا التنميط. وبالمقابل يظهر الغربيّ رمز الحضارة والأناقة والعلم والعقلانية والتنوير...

ويبدو أنّ هذه الثنائية الضدّيَة، لم تحضر في النصّ إلاّ ليتخذها القارئ محجّة إلى تدبّر سبل تخليص العالمين الغربي والشرقي من آثار هذه النظرة الدونية المبنية على مسبقات أيديولوجية تصبّ في خانة المركزية التي بدأت تدكّها أنساق التفكير والعيش في السياق العولميّ الجديد، بكلّ ما فيه من تغيير للبنى الاقتصادية ولنظم العيش ولمؤسسات المجتمع باختلاف أنواعها وأشكالها.

وبالمقابل فإنّ صورة الآخر الغربي عند العرب هي كذلك صورة مشوهة تلخّص في الكدر وإباحة المحرّمات، وإن اتصلت النظرة بالناحية الحضارية، بدا نوع من الشعور بالدونية تجاه هذا الغرب الغازي الاستعماري، ولكنه الجميل، المتعلم، صاحب التكنولوجيا المتطورة... إنّ المفارقة بين ما يراه المسلمون عن أنفسهم من كونهم مصداق الآية: " كنتم خير أمّة اخرجت للناس...الآية" وما يرونه بأمّ عينهم من ضعفهم وتفوّق الغرب عليهم، هي التي انشأت حالة التمزّق التي مثّلها يحيى، بما هو رمز التطلع إلى الانعتاق من قيود الماضي، نحو التحرر، ولكن يبدو أنّ الخيار الانقلابي الارتدادي الذي سار فيه لم يكلّل بالنجاح.

إنّ الثقافة السائدة هي التي تقرأ الواقع وتفكك شفرته بما لديها من وسائل التأويل وأدوات القراءة. فالثقافة الشعبية التي يسيطر عليها الإيمان بالخوارق تستدعي دائما الكائنات الغيبية وتحتاج إلى تدخلها "لنصرة" حق سليب أو لمعاقبة "كفر صُراح"، ويظل المتشبّعون بتلك الثقافة عاجزين دائما عن الخروج عن سلبيتهم.




# التوحد الإنساني
# في
# "عرائس الصوف"
# ميس العثمان والعوالم المغلقة

بقلم: محمود قاسم
(مصر)

يترك الكاتب بصمته فيما يكتبه، حتى لو حاول أن يكون محايداً، أو أن يبعد ذاته عن العالم الذي يشكله بمخيلته..

يبدو هذا واضحاً في إبداع الكاتبة ميس خالد العثمان، في أعمال الإبداعية، ولاسيما في روايتها "عرائس الصوف" التي تبدو فيها العلاقة بين الراوية وصديقتها الحميمة جداً "دليلة" مليئة بالشد والجذب، تجمع بين التنافر الشديد، والتوحد الملحوظ.

والبصمة المقصودة هنا هي أن النص الروائي الذي أمامنا يؤكد نسوية العلاقات بين الراوية، وصديقتها، وأيضاً نسوية المفردات اللغوية، والعوالم المغلقة التي تعيشها الراوية، حتى وإن بدت هذه العوالم متفتحة الأبواب والأذهان، وتتجسد حدود هذا العالم النسوي في هامشة الرجل ومكانته، حتى ولو صورته لنا الرواية على أن ": تدر" ابن العم "مصيوب" هو محور الكون، وهو المركز الرئيسي للتنافر الملحوظ بين المرأتين، ثم التوحد الحادث بين كل من دليلة وصديقتها.

وهذا التناقض الوجوبي، ينعكس أيضاً مضادات عديدة، تبدأ بألوان البشرة التي تكسو جلد كل امرأة،ويبدو هذا التناقض عندما تردد الراوية " يلقبوننا بـ "البيضة والسودة" والرواية تدور من خلال وجهة نظر البيضاء، المولودة برجل ناقصة، دون أن تعرف حدود هذا

النقصان، هل هي قدم، أم ساق، أم رجل بأكملها، تجعلها في حاجة إلى تركيبات صناعية.

وسوف يظل هذا التجاذب المتنافر بين المرأتين متواجداً طيلة أحداث الرواية، من خلال وجهة نظر الراوية، وسيحدث تلاحم أبدي بين الطرفين، والسبب هو الرجل الذي تتجاذبه المرأتان، البيضاء، والسوداء.. حتى وإن كانت البيضاء هذه ليست جميلة، وليست متكاملة العناصر كأنثى، وامرأة..

من الصفحات الأولى تبدو أطراف المقارنة بينهما، بما يوحي شدة التناقض، والجذب الشديد بينهما، فكأنها الأقطاب السالبة، والموجبة، حتى إذا تجاذبت، تولد الشرر، وحدث الماس الكهربي بدرجات متباينة، فالمرأتان تمتلكان تقريباً الذكريات نفسها، باعتبار أن الأب قد تزوج من "عوجة" الخادمة عقب وفاة زوجته، أم الراوية، كي تتولى تربيتها، وهي أيضاً التي أعجبت ابنتها السمراء "دليلة".

ومن السطور الأولى تتضح المصائر المشابهة للمرأتين، فالراوية فقدت أمها، أثناء الولادة، وولدت هذه الأخيرة برجل ناقصة، أما دليلة فقد مات أبوها وهي في بطن أمها لمدة شهرين، ومن هنا جاءت وحدة المصير، والذكريات الأولى، "كبرنا معاً، وحملنا خوفنا من المجهول سوياً" ورغم هذا فالتناقض واضح، ليس في لون البشرة، بل أن الراوية تعترف بأن بياضها ليس ميزة، بل أنه جعلها عجفاء، وراحت تنظر إلى الطرف الآخر باعتباره الأكثر تميزاً

**أجمل ما يعضد هذه العلاقات المتناقضة المتوحدة، هو المصطلح اللغوي عند الكاتبة، ولعله أهم ما يميزها، بالإضافة إلى اختيار هذا العالم الجواني، البالغ الخصوصية للمرأة في مثل هذه المجتمعات، فالكاتبة في هذه الرواية ترجع إلى تاريخ قديم دون أن تحدده مثلما فعلت في روايتها الأولى "غرفة السماء".**

"هي الأقوى، والأكثر اندفاعاً وذكاء، وإثارة".

وقد تشاركتا في ذكريات الطفولة، وأيضاً في مشاعر الحب نحو الرجل نفسه، الذي سوف ينتقل بين الطرفين طوال أحداث الرواية، ويلحم أيضاً فيما بينهما، كأنما الثلاثة مخلوق بشري واحد، بدأ هذا التلاحم من خلال أول غمزة غمزها "لهما" معاً، فلم تعرف أيهما لمن غمز لها، ولمن أرسلها، ومن هنا يأتي توحد العلاقة، فالفتى الذي سوف يتزوج من دليلة، هو الذي وقف في شرفته صباح زفافه ليلوح لها بيده.

حسبما روت المرأة، فإن البيت الذي تربينا فيه، لم يعرف من الأطفال سواهن، فكأنما الأب لم ينجب من "عوجة" بعد اقترانه بها، وهي التي حملت وأنجبت دليلة من زواجها الأول.

هذه العلاقة الثلاثية المقعدة، تبدو كأنها تصنع من هؤلاء الأشخاص ثالوثاً موحداً، تبدأ ملامحه في الانفتاح حين



الرجل هنا، رغم كل ما يتمتع به من مكانة في المجتمع الذكوري، كثير الإناث، وأيضاً لدى من تحبه من النساء، الأم والزوجة، والخليلة، فإن صورته السلبية التي رسمته بها الكاتبة تقربه من صورة الرجل بشكل عام في الأدب النسوي، وقد بدا الحب الذي تكنه له الراوية العرجاء، أعرج، وأعمى، فهو يكاد يكون الذكر الأوحد، أو الأهم في دائرته.

تضم الراوية العروس دليلة صباح يوم زفافها، وكل ما تراه منها، إنها أحست أن العروس تحمل رائحة "نذر" معها، أي أن كل ما رأته فيا، هو رائحة الرجل، الذي لوح للمرأتين، على فترات مختلفة، فتزوج الأولى، ثم صار يرمي إلى امتلاك الثانية..

وقد كررت الراوية هذا التعبير أكثر من مرة، ذلك الذي يؤكد أن عطر "نذر" هو أهم ما تحمله العروس، فحين غادرت البيت إلى منزل زوجها في اليوم الأول للزواج، تسرب عطرها الذي حمل شيئاً منه وتسرب إلي..

حدث ذلك والاثنتان لا تزالا في مرحلة، سنية مبكرة للغاية، لا تزال فيها الراوية تمارس ألعاب الطفولة، لكل دليلة غارت إلى منزل الزوج، وبدأت الراوية تمارس وحدتها، لكن نذر كان حاضراً دوماً، يحطم جدران الوحدة، يرمي بشباكه عليها، وهو المتزوج حديثاً، يردد لها" أريدل" فيربكها ويضيق عليها الخناق، والغريب أن الراوية، وهي الفتاة البريئة الساذجة، الأقرب إلى الطفولة لم تر في هذا التصرف أي غرابة، أحست أن من حقها، يمتلكها نزر، وتصفه بعبارات سوبرمانية خارقة، ومن هنا تبدو التناقضات، ليس فقط بين البيضاء والسوداء، بل أيضاً بين نزر، ونفسه، فهو الهادئ الصلب، الجميل الصارم المثير، في منظور الفتاة، يفرض عواطفه عليها منذ اللحظات الأولى من زواجه لتوأمها الروحي.

### دون شعور بالندم

أما التوحد، فإن مروانة، الراوية، أعطت لنفسها الحق أن تمتلك الرجل الذي تزوجته دليلة، دون أي شعور بالندم، هناك فقط تساؤل حول مصير العلاقة، لكن قوة المشاعر تدفعها أن تقول له " سأحبك بقوة. وسيغدو حبنا مشكلة لا مثيل لها". وفي الليلة نفسها، ورغم أن دليلة عروس جديدة، فإنها في ليلة من ليالي العرس الأولى، تذهب معها لقذف الحجارة في البئر قبل الغروب، ثم تندس معها في الفراش، وتستمعان إلى الأرواح الهائمة "كنت بعيدة عنها وقريبة حد الالتصاق أنه المزيج البشري المتلاحم، المتنافر، يعكسه تصرف مروانة الذي تبدو كأنها تعطي لنفسها الحق في أن تمتلك عواطف نذر، منذ أن غمز لهما" معاً "الغمزة نفسها..

الغريب أن نذر قد لوح لمروانة صباح ليلة الزفاف، بما يعني المودة، وسمح لنفسه أن يبادلها الغرام، رغم أنه قضى ليلة زفاف أولى مع دليلة، مليئة بالرجولة والسعادة وعبارات الغزل، وليس هناك تفسير في هذا النوع

من الكتابة سوى أن التوحد يجعل الرجل يتعامل مع المرأة الثانية على أنها امتداد للأولى أو جزء منها دون أن يمس بفاصل الواقع الذي يفسح بينهما. حتى وإن عصرت الغيرة قلب مروانة حين سمعت تفاصيل ما حدث بين الزوجين في ليلتهما الأولى معاً.

### اتفاق ودي

إذن، هو توحد متعمد، ابتداء من الغمزة المزدوجة الاتجاه، وحتى الانصهار الذي تم بينهم في اتفاق ودي، فسرعان ما طفت مشاكل المجتمعات المغلقة إلى السطح، مسألة الإنجاب، والبحث عن وريث ذكر، واستمرار الحياة، فأم العريس تؤكد أن ابنها ليس على ما يرام، والزوجة نفسها تحكي عن مخولة نزر إلى الدرجة التي تجعلها قابعة بين يديه بعشق، في الوقت الذي بدا الرجل باعتباره الآخر البعيد، الذي تكاد تسمع أخباره، دون الدخول مباشرة في الحدث، رغم أن مروانة تقول عنه "إنسان يحمل دمي، يشقني حد التهور" لكن الرجل لا يلبث أن يظهر بعد عدة أشهر، عند البئر، يعرض عليها الزاج، وتعبر مروانة عن حالتها الخاصة، دون أي إحساس بالندم، كأن من حقها أن تمتلكه مثلما تمتلكه الأخرى، في مدينة "تسورها التقاليد القاسية"، لقد شعرت مروانة بالسعادة البالغة وحقها في امتلاك الرجل لمجرد أن طلب زواجها..

بدت مكانة الولد الذكر في مثل هذا العالم، من خلال الوصف الدقيق لقدوم نذر، الوليد الذي أنجبته أمه غزوى، بعد إنجاب العديد من البنات، وموت الولدان إثر نزولهم من بطن الأم غزوى، وقد حكت الراوية هذه الحكاية بشكل محايد، باعتبار أنها لم تكن شاهدة عليها، شهورها لبقية الأحداث، فقد سمعت مروانة، دوماً عم يحدث في بيت دليلة سواء من خلال أم دليلة "عوجة"، وأم نذر "غزوى"، وكما تحكي الرواية، فإن هذه التفاصيل قد عرفتها فيما بعد. وقد عكست هذه التفاصيل مكانة "نذر" في هذا العالم، فهو الذكر الأوحد من جيله، وسط مجموعة من النساء،وبالتالي فإنه "المنشود، "الأوحد"، وأمام ذلك، فإن الراوية، مروانة تذكرنا دوماً بالعجز الذي أصابها، وهي في فصل لاحق تصفه بالعرج، فهي أحياناً ناقصة الرجل، وهي في وصف آخر عرجاء..

في هذا الفصل تبدو المشكلة المتوارثة في مثل هذا المجتمع،وعلى طريقة ما قرأناه في روايتي الطاهر بن جلون "ابن الرمل"و "ليلة القدر" حيث أن هناك نقاط تماس واضحة حول مكانة الذكر، وإنجابه وسط العديد من البنات، الإناث، في رواية عرائس الصوف والروايتين المذكورتين.

أجمل ما يعضد هذه العلاقات المتناقضة المتوحدة، هو المصطلح اللغوي عند الكاتبة، ولعله أهم ما يميزها، بالإضافة إلى اختيار هذا العالم الجواني، البالغ الخصوصية للمرأة في مثل هذه المجتمعات، فالكاتبة في هذه الرواية ترجع إلى تاريخ قديم دون أن تحدده مثلما فعلت في روايتها الأولى "غرفة السماء"، وليس مجال البحث في هذه الرواية، الآن، هو التوقف عند المفرد اللغوي المتفرد للمؤلفة، لكن إلقاء الضوء

على صورة المرأة، والعالم النسوي في الرواية، فوجود دليلة في حياة الراوية، هو جزء أساسي من وجود الرجل، كلتاهما توحدتا معه، وإن كانت مروانة هي الحكاة، التي تعرف هذا العالم فقط من خلال وجهة نظرها، وإن كان يفضل رؤية هذا العالم من خلال وجهة نظرها، وإن كان يفضل رؤية هذا العالم من خلال أضلاعه الثلاثة. خاصة أنه مثلث متوحد، فنذر يلمس المرأتين معاً، ومروانة تستجيب بلا أي تمنع، بل إنها تتنسم هذه اللمسات، دون أن تعرف دليلة بهذا الأمر، فمروانة تتصرف كالتافهة معه، فقد أسلمت مروانة جسدها له طواعية، في مجتمع لا يبارك أبداً مثل هذا النوع من العلاقات.

وعقب الخطيئة، تتوحد الراوية أكثر من دليلة، وتحمل مروانة من حبيبها،وأن يكون الوليد باسم دليلة، على طريق الفيلم الأمريكي "صانعة الأطفال" لجيمس بريدجز عام 1971. تردد دليلة التي تتوحد بشكل جديد مع مروانة" سأبقيك بعيداً عن الأعين، ولن يعرف بأمرك أحد، على أن يكون الطفل لي أنا " حيث تم الاتفاق الثلاثي،ودليلة لم تكن تعرف أن الذي حملت منه أختها مروانة، هو زوجها..

## عالم الطفولة

بدت قوة التلاحم بين المرأتين، بعدما ذهبت مروانة إلى مكمنها التي ستعيش فيه أثناء فترة الحمل والمخاض، فقد توحدت المرأتين مجدداً، في عالم الطفولة، تصنعان معا عرائس الصوف التي يصنعها الأطفال وهم يلعبون، خاصة البنات،وتبدو دليلة هنا أقرب البشر إلى مروانة، ويبتعد الرجل الذي "فعل" الشيء، كي تتقارب المرأتان، في نسوية ذات ملامح خاصة، هي نسوية مقرونة ببراءة الطفولة.

الرجل هنا، رغم كل ما يتمتع به من مكانة في المجتمع الذكوري، كثير الإناث، وأيضاً لدى من تحبه من النساء، الأم والزوجة، والخليلة، فإن صورته السلبية التي رسمته بها الكاتبة تقربه من صورة الرجل بشكل عام في الأدب النسوي، وقد بدا الحب الذي تكنه له الراوية العرجاء، أعرج، وأعمى، فهو يكاد يكون الذكر الأوحد، أو الأهم في دائرته. فهو حب مغموس بالخطايا العنقودية، أي أن الخطيئة الواحدة تسوق إلى خطايا أخرى، فالعلاقة التي تسفر عن حمل مروانة، تؤدي إلى أن هذه الأخيرة تخدع أختها، وأن يتم الاتفاق على خداع العالم الصغير الذي يحيط بكل من دليلة ومروانة، وأيضاً بعض المقربين لهذه الشخصيات.

يبدو الخداع ماثلاً، في أن نذر غير القادر على مقاربة زوجته، ينجح في أن تسفر خطيئته مع مروانة أن تبذر طفلاً في أحشائها، وتبدو الخديعة العنقودية، أن توهم دليلة العالم من حولها إنها حامل فتحشو حول بطنها بالأقمشة شهراً بعد شهر، هذه الأشهر التي تنمو فيها بطن مروانة من خطيئتها، في الوقت الذي نجحت فيها الأم "عوجة" في غزل عرائس صوف مليئة بالكذب، وذلك في إطار من عبث تحسه مروانة "أحياناً تحتاج إلى عبث يعيد ترتيب الحقيقة من حولنا".

وما دمنا نتوقف عند التوحد المتناقض بين المرأتين، فإنما حدث يزيد من هذا التلاحم بين المرأتين اللتين توحدتا بشكل غريب مختلف، فالوليد القادم هو حبل صري حقيقي بينهما، يساعد في تلاحم كل منهما معاً، رغم أن الزوجة ستظل على غير علم بهوية الأب، فمروانة تمارس الكذب على من تسميها أختها بشأن الأب الحقيقي للوليد القادم.

ورغم العبارات الوضاحة التي عبرت بها مروانة عن حبها المتفاني للرجل الذي ملأ بطنها، بالابن، والخطيئة، وليس هذا تفسيراً أخلاقياً، بقدر ما هو قراءة لسلوك شخصيات الرواية الرئيسية، فقد صار الوليد جزء من هذا التلاحم الجسدي الروحي بين الثلاثة الذين صاروا بوجوده رباعي، لعل دليله هي الوحيدة التي لا تعرف الحقيقة..

## رحلة صيد

وهنا تتداخل الحروف التي تدل على الملكية والانتماء: الياء، والكاف، والهاء، فالياء تعني "طفلي" حين تتحدث مروانة عن ابنها الذي هو "حفيدها" للجدة الشيخة "غزوى" والدة نذر، هذا الوليد الذي أسموه ورد "الذي تتحدث عنه أمها لأخرى متسائلة" أين وردنا الصغيرة " لتصبح لحروف الملكية معنى تعني التوحد من خلالها. وقد ساعد التوحد بين دليلة، ومروانة، والصغير أن ابتعد نذر عن المكان لبعض الوقت حيث ذهب مع أبيه حابس في رحلة صيد كي، يصير مجرد هاجس غير ملموس.. فهي ترى أن ابنها هو "وردي"، مؤكدة على الياء التي تعني الملكية. وهي تردد "لخمسة أيام بقى ابني عندي" ثم تتعمد الكاتبة أن تدخل محنة جديدة في حياة هؤلاء الأفراد كي تفسح المجال لتوحد جديد بين مروانة والرجل مرددة داخلها" كلما تضاعفت خيانتي لها يزداد إصراري عليه".

وبخروج الأم "عوجة" من دائرة هذا المزيج البشري الغريب، برحيلها عن الحياة، فإن الأم تطلب من أختها أن تتزوج من نذر "كي لا يضيع ورد"، هذا الورد الذي صارت له أمّان، الأولى مزيفة، تصدق في أعماقها أنها أمه،والثانية أمه الحقيقية التي يناديها بأمه أيضاً، والتي تقول بكل فخر " ذكي ابني ، كأبيه" هذا المزيج، أوالزيجوت كما يقول علماء الأحياء يتوحد بشكل كامل، في السطور الأخيرة من الرواية، فقد أبلغت مروانة حبيبها بأن زوجته- أختها-وافقت على أن يتزوج منها،ويبقى فقط انتظار عودة الأب، بعد يومين، حيث ستخبره مروانة (نصف رجل) وامرأة كاملة (دليلة) وطفل الكثير..تمهيداً للتوحد الرسمي، الشرعي الحقيقي..

هذه الرواية المتميزة، سوف تفتحها صفحات نقدية متباينة ومتعددة، وهناك مفاتيح متشبعة، للتعرف على عالم الكاتبة ميس خالد العثمان، منها الاحتفاظ بكل هذه الأجواء الطفولية التي تنبعث من عنوان الرواية " عرائس الصوف"، رغم كل هذه النسوة، والعلاقات المتناقضة التي تربط بين لأشخاص الثلاثة.




# الحداثة في الأدب..
# بين الأحادية والتعددية.

بقلم: د. عيسى الدودي
(المغرب)

لا يخفى على أحد ما لمصطلح الحداثة من الجاذبية والاستقطاب باعتباره منهجاً يخترق كل مناحي الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وهذه الأضواء البراقة المسلطة عليه آتية من قناعات أهمها أنه توجّه إنساني كوني يخدم البشرية جمعاء، ويسعى لنقلها من التخلف إلى التحديث بمعناه الواسع. والفكرة نفسها وسمت المجال الأدبي إذ عُدَّ هذا التيار إنسانيا تكون فيه الاستفادة متبادلة، والأخذ والعطاء فيه يكون بمشاركة مختلف الشعوب والثقافات. لكن محاولة الخوض في مكنونات هذا التوجه الأدبي يقودنا إلى نتائج أقل ما يقال عنها أن الحداثة الأدبية أحادية المنشأ، تبحث عن مواطن أقدام لها في بيئات أخرى، وتسعى لسيادة لون واحد من الثقافة الأدبية يغطي النصوص والمناهج والمذاهب والتيارات الأدبية، ويقترحها على الآخرين الذين يجب عليهم الأخذ بها راضين أو مكرهين.

## عولمة اللغة والأدب

سقطت المدارس الأدبية المحسوبة على الحداثة في التجريد والرمزية والإيحاء والإغراق في الغموض والتعقيد، حتى غدا النص الأدبي لدى المتلقي شبحاً مخيفاً يصعب تلمس معانيه والنفوذ إلى مقصديته، مبررين ذلك بالانزياح وتعدد القراءة وإفساح المجال لكل من القارئ والناقد للتأويل والتخيل وقراءة القراءة. وكان وراء هذا التوجه التجريدي صعود الرأسمالية في

الغرب التي ألهت المادة وأصبح المعيار المادي هو الأساس في المجتمع، وأحس المثقفون من كتاب وشعراء وفنانين بالتهميش والإقصاء، وما كان منهم إلا أن يردوا على هذا التوجه المادي بفن يطفح بالتمرد والعبث واللامعقول والغربة والغثيان١، كالأرض الخراب لإليوت، والغريب لكولن ويلسون، ورؤية غربة العالم لألبير كامي، والجحيم لسارتر..وانتقلت هذه الموجة إلى العالم العربي فتحول الأدب إلى مجرد طلاسم وأساطير يعسر فك ألغازها وتبيان معانيها ومراميها، يقول منير شفيق بهذا الصدد: «فكانت المغامرة الفنية هنا هي في الانتقال من تجريد إلى تجريد دون أن يحمل ذلك صفة إبداعية أو حتى ارتقائية، وإنما امتداد أفقي تسطيحي وإن أعطاه الغموض التجريدي، وأحياناً التجديد العابث، مظهر العمق والإبداع الفني»٢.

ولما كان الإنتاج الأدبي على هذه الشاكلة كان لابد من إقصاء كل ما يحيط أو يرتبط به من تاريخ وبيئة وتربية وسياسة واقتصاد واجتماع.. بمعنى تعريته من البداوة والحضارة اللتان نشأ فيهما عبر التاريخ الإنساني، وتجريده من كل ما يعلق به من إنسانية الإنسان، وحسب الدكتور خالد حاجي فإن الشعر منذ ما قبل التاريخ هو أسلوب في الحياة وطريقة في العيش، قبل أن يكون مجرد صناعة موسيقية وتجانساً بين الأوزان والقوافي٣. وتعمقت هذا المفاهيم مع صعود المناهج الشكلانية كالبنيوية (الإله الجديد على حد تعبير عبد العزيز حمودة) والسيميائية والتفكيكية.. والظاهر من هذا الاعتقاد الذي يضع الحدود والحواجز بين الأدب والإنسان (موت المؤلف عند رولان بارت) أنه يرسخ مبدأ الكونية والإنسانية والعالمية أي الديمقراطية الفنية التي لا تستثني أحداً، لأنه حسب اعتقادهم كلما غاب الخصوصي/المحلي، حضر العمومي/الكوني. بيد أن الحقيقة التي لا غبار عليها أن الغرب. كان وما زال. هو مركز إنتاج هذه المدارس والمناهج الأدبية والمصدر لها في الوقت نفسه، في حين يكتفي الآخرون من الشعوب والثقافات والحضارات الأخرى بالتقليد والتبعية والاجترار عبر نوافذ الترجمة والاقتباس وربما النقل، وهذا يعني سيادة النموذج الغربي الواحد والوحيد الذي لا يستطيع أن يزاحمه الآخرون ما داموا في مؤخرة القافلة ولا يملكون زمام المبادرة أو الإبداع أو التميز الذي يفضي إلى الاستقلالية. وهنا ينتفي التعدد الذي يعني الثراء والتنوع والإغناء، ويغيب التنافس والندية وكل ما يكسر أحادية التفكير الأدبي، وفي ذلك خسارة للبشرية التي تنشد التلاقح والتواصل ومسألة التأثير والتأثر، وتبادل الأفكار والمساهمات الفنية والإبداعية، لأن البوصلة تسير في اتجاه واحد، وتخدم كياناً واحداً.

وإذا كانت العولمة غزت كل مجالات وميادين الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وفرضت على العالم نموذجاً واحداً أعطى لنفسه صفة العلوية ووسم الآخرين بالدونية، وخيرهم بين الانتقال من البداوة إلى الحضارة عن طريق تبني الحداثة المستوردة، أو البقاء خارج الفعل التاريخي. فإن الأدب نفسه لم يسلم من هذا الابتزاز الحضاري عندما يطالب الغرب من أصحاب الكلمة أن يتخلوا

عن الخصوصيات القومية والدينية والجغرافية لشعوبهم، وينخرطوا في مشاريعه الحداثية بدعوى الإنسانية. وحسب هذه المواصفات المفروضة على هذه الشعوب والثقافات فإن الآداب العالمية (عربي، فارسي، هندي، صيني، ياباني، إفريقي،...) ستكون مهددة بالانكماش على نفسها والسير في طريق الموت البطيء خاصة مع العولمة الإلكترونية التي تكتسح الورقي والرقمي، ولا تترك للآخر إلا حيزاً ضيقاً يزداد طيًا وهم يزدادون نشراً وانتشاراً. ودائماً فيما يتعلق بتعامل الغرب مع الآخر على المستوى الثقافي والأدبي فالملاحظ هو تشجيع الغرب للكيانات الثقافية الصغرى وإحيائها لإضعاف الكيانات الثقافية الكبرى التي لها امتداد تاريخي عريق وإرث تراثي ثري وغني، ومرشحة للريادة والصدارة وقادرة على ممارسة الندية معه، كما هو الشأن بالنسبة للثقافة العربية المراد تجاوزها وإضعافها وإدخالها في صراعات مع كيانات كانت إلى عهد قريب محسوبة عليها ومتعايشة معها كالأمازيغية في شمال إفريقيا والكردية في المشرق والفرعونية في مصر..ويغدو هنا التطاحن الثقافي والأدبي المحلي معول هدم وإضعاف لهذه الكيانات جميعاً، في حين يبقى الغرب هو المستفيد والحافظ على أمنه الثقافي، وبذلك يضمن النموذج الواحد بقاءه وسيطرته وسطوته، أما الكيانات الأخرى فستظل على الهامش. والحداثة الحقيقية التي يرتضيها الجميع هي التي تؤمن بالإمكانات والألوان المتعددة بما يحقق للعالم التعايش الثقافي والفكري الذي يضمن في حد ذاته التعايش السياسي والحضاري، وينهي هذه الصراعات غير المتناهية التي أهلكت الحرث والنسل. ولا يكون ذلك مجدياً إلا بالتخلي. كما يقول طه عبد الرحمن . عن الوصاية التي يمارسها علينا الآخر الذي يقيد حريتنا في التفكير، ويضيق علينا أفق الإبداع٤.

## الترجمة منفذ للحداثة الأدبية

تعد الترجمة المنفذ الرئيس لعبور الحداثة إلى الثقافات والشعوب، فهي من المستلزمات التي لا يمكن الاستغناء عنها في هذا الباب. وما السيل الجارف من الكتابات والمؤلفات المترجمة إلى العربية إلا دليل على الرغبة في التواصل مع الآخر والاستفادة منه. ولم تكن الثقافة العربية في يوم من الأيام جزيرة نائية مغلقة، بل كانت على الدوام حاضنة لكل ما يكتب ويؤلف من طرف أبناء الحضارات الأخرى، وكانت هناك رغبة جامحة للتواصل مع الآخر، وقد بلغت الترجمة أوجها في عهد المأمون الذي أسس بيت الحكمة وفتح الأبواب مشرعة لكل ما هو فارسي ويوناني. وفي مطلع القرن التاسع عشر بدأت التجربة الثانية من الترجمة مع رفاعة الطهطاوي وغيره. ويرى طه عبد الرحمن٥ أن بين التجربتين . تجربة العصر العباسي وتجربة العصر الحديث . بوناً شاسعاً، فالأولى كانت فعلاً اختيارياً، وصادرة عن أمة كانت في موقع قوة، واعتمدت في هذه الترجمة على نصوص غابرة، فحضارتا الفرس والروم آنئذ نزلتا إلى الحضيض ولم يبق لهما إلا الإرث التاريخي، وفي الوقت نفسه كان حظهما في المنافسة مع الثقافة العربية ضعيفاً. أما التجربة الثانية

فهي موسومة بالإجبارية لأنها جاءت في ظل المرحلة الكولونيالية الاستعمارية، ومنطلقة من موقع ضعف، مع نقل من حضارة قائمة ترغب في مزيد من التوسع والتمدد. وهكذا فالتجربة الأولى تحظى باستقلال يفوق التجربة الثانية، لأن الحركة الثانية أصحابها سقطوا . بقصد أو بغير قصد . في التبعية والذوبان في الحضارة الغربية إلى درجة تقديسها، والهجوم على الذات واحتقارها إلى درجة تدنيسها، وبذلك كانت نتيجة الترجمة هاته التي مر عليها أزيد من قرنين أنها لم تقدم لنا لا تقدماً ولا تحديثاً وإنما مزيداً من اتساع الهوة بين الحضارة الغربية التي تزداد قوة والحضارة العربية الإسلامية التي تزداد انتكاسة وارتداداً إلى الوراء.

والمعضلة هنا أن الحداثة توهم المتبنين لها أن العالم قائم على كل ما هو مشترك، وأن المجال مفتوح أمام الجميع للمشاركة والمساهمة، وأن الثقافة لا حدود لها تأتي من جميع الاتجاهات "شمال /جنوب، جنوب/ شمال، شرق/غرب، غرب/شرق..."، إلا أن المتتبع لحركة الترجمة يجد أنها تنطلق من اتجاهين . على حد تعبير ج.تيمونز روبرتس . هما "الأوربة" و"الأمركة" نسبة إلى أوروبا وأمريكا، يقول عن هذه الفكرة: «فلقد تحدث أحدهم قديما "بالأوربة" ليدل على العناصر المشتركة التي دعمت التأثير الفرنسي في سوريا ولبنان، والتأثير البريطاني في مصر والأردن. وفي عهد قريب جداً عقب قرن من النشاط الثقافي والتبشيري، صارت الأمركة قوة مميزة، وأصبحت الحوافز العامة لحضارة الأطلسي تدعى التغريب»٦.

ومن ثم قام المترجمون العرب طوال هذه الفترة الطويلة من الزمن بترجمة كل جديد يظهر في الغرب بدءاً بالإنتاج الأدبي المرتبط بكل الأجناس والأنواع الأدبية، مروراً بالمذاهب الأدبية المتعددة المشارب، وانتهاء بالمناهج التي لا نكاد نظفر بفهم واستيعاب أحدها حتى يظهر آخر يَجُبُّ ما قبله، فنظل كمن يجري وراء السراب ولا يجد ماء. أما الترجمة المعاكسة أو نقل التراث الحضاري والفني والأدبي العربي إلى الغرب فإنها تتميز بالضحالة والضعف نتيجة لممارستنا جلد الذات لقرون من الزمن، والدعوات المستمرة لتجاوز كل ما أنتجه العرب خلال تاريخهم الطويل، لأن الحداثة . حسب اعتقادهم . تتناقض مع الماضوية، وهو اتجاه يدعو إلى: «استعمال اللفظ بقوة وتوظيفه في الدراسة والتحليل والنقد باعتباره اختياراً لا لغوياً فحسب، بل فلسفياً وفنياً أيضاً . وهو اتجاه إطرائي تبجيلي على العموم لقيم ومنجزات الحضارة الغربية»٧. كما ساهم في هذا الاتجاه المستشرقون والمستعربون وإن كانوا من الضفة الأخرى، الذين ترجموا ودرسوا وحققوا واعتنوا بالتراث العربي ونقلوه إلى الغرب، وانقسموا في هذا المجال إلى قسمين: حركة معتدلة تبنت النظرة الموضوعية لهذا التراث، وأنصفت التاريخ الحضاري لهذه الأمة. وحركة متطرفة أصولية انطلقت من نزعات تبشيرية وعرقية، تعاملت مع هذا التراث بالانتقائية، ومهدت الطريق للاستعمار الحديث الذي مازال يمارس وصايته علينا إلى حدود الساعة، وذلك باعتراف كبار المهتمين بالاستشراق وعلاقة الشرق بالغرب كإدوارد سعيد الذي يقول:

«فذلك ببساطة أومن بأن الاستشراق كان هو نفسه نتاجا لقوى ونشاطات سياسية معينة»٨.

## الحداثة وثلاثية الماضي والحاضر والمستقبل

التعريف البسيط الذي درج النقاد والمهتمون على إعطائه للحداثة هو القطيعة مع الماضي والتمرد على الحاضر، واستشراف المستقبل بعيدا عن كل القيود الدينية والاجتماعية والسياسية..وصاحب ذلك موجة عارمة من التأييد والمعارضة لهذا التصور للأدب وطريقة تدبير الحياة عموماً في مختلف بلدان العالم ثالثية أو ما سماه فريد لمريني ب"صراع الحداثة والتقليد"، والسبب الأساسي وراء هذا الصراع بين تياري القبول والرفض هو أن: «تجربة الحداثة في الكثير من البلدان الإفريقية أو الأسيوية تجربة مريرة وعنيفة جدا، إذ أن الحداثة دخلت إلى هذه البلدان غالباً عبر التوسع الاستعماري العالمي، في مرحلة تاريخية أصبحت فيها الحداثة بالذات مخططاً استراتيجياً لإدارة العالم وتكييفه في ضوء المصالح الكبرى للدول الرأسمالية الأوروبية»٩. وقد أحسن صنعاً الدكتور عبد العزيز حمودة عندما شخص هذا الإشكال التاريخي للحداثة في المجال الأدبي في ثلاثيته الصادرة عن عالم المعرفة (المرايا المحدبةالمرايا المقعرة الخروج من التيه)، ففي الكتاب الأول ناقش مسألة التبعية في المناهج للغرب خاصة الشكلانية وبالضبط البنيوية منها التي تجرد النص الأدبي من مكانه وزمانه، وتحوله إلى مجرد رموز وعلامات وخطوط أقرب إلى الرياضيات والعلوم التطبيقية منه إلى الأدب، وعاب على النقاد العرب الانجرار وراء هذا المنهج الذي يمجد الغربي الآني، وينفر من المقاييس المعتمدة في تاريخ الأدب العربي، ويعتبرها مقاييس بالية يجب تجاوزها، فالحداثة في الحقيقة جاءت: «رفضاً قاطعاً للتقاليد الفنية السابقة، بل رفضاً أيضاً لفكرة التقاليد نفسه، وتأكيداً للحركة المستمرة في الفن كالثورة المستمرة في السياسة»١٠، والعنوان هنا تم اختياره بعناية فائقة إذ يوضح الأمر بشكل جلي، فالمرآة عندما تكون محدبة فإنها تعطي لمن تلتقطه حجماً أكبر من حجمه الحقيقي، وهو تعبير مجازي لمبالغة النقاد العرب في تمجيد هذه المناهج الشكلانية. أما الكتاب الثاني والذي سماه "المرايا المقعرة" فهو من جنس سابقه، لكن المرآة في هذه الحالة تصغر وتقزم الذات الفنية والأدبية، ووصل الأمر بنقادنا إلى حد احتقار العقل العربي وما أنتجه من علوم وآداب ومعارف خلال تاريخه الطويل، واعتبر حمودة هؤلاء هم أساس المسؤولية في هذا الشرخ الثقافي الذي تعرفه الذات العربية في العصر الحاضر، ويضع النقاط على الحروف بهذه المقولة الطويلة بعض الشيء التي نوردها كاملة لأهميتها: «أخطأنا حينما حولنا "التحديث" التي تعني الحفاظ على منجزات العقل العربي مع الاستفادة من منجزات العقل الأوروبي في العلوم والتكنولوجيا، كما فعلت اليابان على سبيل المثال حتى عهد قريب، إلى صفقة حضارية وثقافية شاملة، وتحولنا من الانتقال الذكي من ثمرات الحضارة الغربية، منذ ذروة عصر النهضة، إلى الارتماء

الكامل في أحضان ذلك الآخر. أخطأنا حينما ربطنا بين التحديث وإدارة ظهورنا بالكامل لمنجزات العقل العربي، وهو ما يسمونه بلغة الحداثيين البراقة: القطيعة المعرفية مع الماضي، على أساس أن الحداثة لا تتم إلا بتحقيق القطيعة المعرفية مع التراث. باختصار مؤلم، أخطأنا حينما جمعنا بين الانبهار بالعقل الغربي ومنجزاته، وبين احتقار العقل العربي والتنكر لمنجزاته والتقليل الكامل من شأنها»١١. وفي الكتاب الثالث الذي سماه "الخروج من التيه" يقر بأن النص الأدبي تعرض للسرقة من طرف النقد الشكلاني، والحداثة وما بعدها، ويقترح حلولا للخروج من المأزق الذي يعيشه النقد العربي، يبدأ بالبحث: «عن نظرية عربية بديلة تلقي عندها سفينة الثقافة العربية مراسيها حماية لها من أنواء المشهد الدولي ثقافيا وسياسيا»١٢، وهذا لا يعني بحال من الأحوال الانعزالية والانطواء على الذات والقطيعة مع الآخر ورفضه، بمعنى إنتاج نظرية عربية خالصة، بل نحن في عالم يموج بالحركة والدينامية الثقافية والأدبية، يجب أن نفرض ذاتنا وأن نجعلها طرفا في المعادلة الأدبية والنقدية في العالم، ونستفيد من كل التجارب وفق اختياراتنا وقناعاتنا وما يحقق ذاتنا، لا أن نكون مجرد مستهلكين لا يتعدى دورهم الاجترار والتقليد والتبعية.

الهوامش

١ . دراسات في النقد الأدبي المعاصر، د.محمد زكى العشماوي، دار الشروق، الطبعة الأولى ١٩٩٤، ص: ٤٧.

٢ . الحداثة وما فوق التجريد . د. منير شفيق . المشكاة: العدد١٩، ص:٦.

٣ . من مضايق الحداثة إلى فضاء الإبداع الإسلامي العربي، خالد حاجي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى: ٢٠٠٥، ص:١٣٦.

٤ . روح الحداثة: المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية، طه عبد الرحمن، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ٢٠٠٦، ص: ١٤٧.

٥ . نفسه، ابتداء من ص: ١٤٩.

٦ . من الحداثة إلى العولمة، تأليف: ج.تيمونز روبيرتس، ترجمة: سمر الشيشكلي، مراجعة: أ. محمود ماجد عمر، سلسلة عالم المعرفة: العدد/٣٠٩، نوفمبر ٢٠٠٤، ص: ١٨٢.

٧ . الحداثة في التداول الثقافي العربي الإسلامي، سعيد شبار. منشورات الزمن: العدد/٣٦، ص: ٥٠.

٨ . الاستشراق، إدوارد سعيد، نقله إلى العربية كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ص: ٢١٤.

٩ . صراع الحداثة والتقليد، فريد لمريني، دفاتر وجهات نظر (١٠)، ص: ١٠.

١٠ . المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة: ٢٣٢، سنة: ١٩٩٨، ص:٢٨/٢٩.

١١ . المرايا المقعرة، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة: ٢٧٢، سنة: ٢٠٠١، ص: ٣٠/٣١.

١٢ . الخروج من التيه، عبد العزيز حمودة، سلسلة عالم المعرفة: ٢٩٨، سنة: ٢٠٠٣، ص:٢٧٦.






# علماء نوبل

## لتطوير المناهج العلمية في السعودية

بقلم: عبدالله خلف
(الكويت)

إذا حسرت الجامعة أنشطتها داخل أسوارها فهي امتداد للمرحلة الثانوية، لا تأتي بجديد.. نسمع عن طلبة الجامعات الذين يساهمون في تطوير العلوم الهندسية والطبية والزراعية، ويضيفون إلى مخترعات عديدة وسائل لتطويرها..

وتساهم العقول في تطوير اقتصاد بلادهم القومي عن طريق الابتكارات وتطوير الأجهزة العلمية المختلفة.

الجامعات في المملكة العربية السعودية منذ نشأتها وهي تتحرك خارج نطاق أسوارها في محميات زراعية طورت النخيل وأظهرت المئات من أنواع الثمار المستحدثة من خلال تطويرها علمياً.

وخرجت الجامعات السعودية من أسوارها إلى المحميات الحيوانية لتطوير نتاجها ومعالجتها وشملت جميع الحيوانات المألوفة في المنطقة بما فيها الطيور والأسماك..

وآخر الأخبار العلمية السارة في المملكة استقطاب جامعة الملك سعود علماء من حملة (نوبل) لتطوير برامج الجامعة البحثية والأكاديمية- نشرت جريدة الشرق الأوسط في ٩/١٠/ ٢٠٠٧ تحقيقاً تضمن خبر إنجاز علمي كبير حيث أعلنت جامعة سعودية يوم ٢٠٠٧/٩/٩ إنها تعاقدت مع ١٤ عالماً حاصلين على جائزة نوبل العالمية بهدف تطوير برامجها البحثية والأكاديمية، وتحفيز أعضاء هيئة التدريس والباحثين والطلاب على الإبداع

والتميز لبناء مجتمع المعرفة. وأوضح الدكتور عبدالله العثمان مدير جامعة الملك سعود لجريدة الشرق الأوسط أن الجامعة تعتزم استقطاب ٢٠ عالماً ممن حصلوا على جائزة نوبل العالمية، وتم التعاقد حتى الآن مع ١٤ ويتم التفاوض حالياً مع ١٠ علماء آخرين.

فكرة علمية متطورة لم تسبقها أي جامعة عربية لهذه البادرة الرائعة وستكون خطة العمل أن يشرف هؤلاء العلماء على طلبة الدراسات العليا وتقديم المحاضرات العامة والخاصة. والاستفادة من مراكز البحوث الشخصية للعلماء وسيكون لهم أنشطة في الأبحاث وكبرامج كرسي البحث العلمي ومراكز التميز ومشاريع البحوث المولة من الدولة والقطاع الخاص.

أما الطلبة فسيكون لهم إجازات التفرغ للاطلاع على مراكز البحوث لهؤلاء العلماء في بلادهم وفي بلاد أخرى.

وقال الدكتور عبدالله العثمان مدير جامعة الملك سعود أيضاً أن الجامعة تسعى إلى بناء القدوة العلمية المتميزة للطلاب والطالبات من خلال اللقاء بالعلماء والاستماع إلى تجاربهم العلمية، وإعطاء الفرص للطلبة وهيئة التدريس للإبداع والتميز، وهناك خطط طامحة للتقدم بالبلاد واللحاق بالدول التي سبقتها، وتطوير الاقتصاد الوطني. وجامعة الملك سعود كما بين الدكتور العثمان هي الأولى بين الجامعات العربية والإسلامية وهي ضمن ١٦٠ جامعة عالمياً، بعد أن كانت تشير الإحصاءات إلى ٥٠٠ جامعة عالمية لا توجد أي جامعة عربية معترف بها.

## مبادئ الحوار وتنميته

وفي نطاق تطوير الفكر الجامعي في المملكة العربية السعودية، ما تم الاتفاق عليه بين مركز الملك عبدالعزيز للحوار الوطني ويمثله الشيخ صالح بن عبد الرحمن الحصين ووزارة التربية والتعليم كاتفاقية شراكة بين المركز الوطني ووزارة التعليم. وتنص الاتفاقية التي وقعها الطرفان في ١٠/ ٢٠٠٧/٩ لتنمية ثقافة الحوار، ونشر مفاهيمه في جميع المجالات سواء كانت تربوية وتعليمية أو ذات طابع اجتماعي ويستمر العمل بموجبها لمدة ٥ سنوات قابلة للتجديد.. وذلك من أجل نشر ثقافة الحوار داخل المجتمع.

وكان وزير التربية والتعليم الدكتور عبدالله بن صالح العبيد قد اعترف ضمنياً خلال حفل توقيع الاتفاقية بعدم جدوى تدريب المعلم على نشر ثقافة الحوار ما لم يكن هناك منهج ووسائل تعليمية تتبنى أسلوب الحوار واحترام وجهة نظر الآخر كأساس..

وذكر الوزير أنه ستتم إعادة النظر في صميم المناهج والوسائل التعليمية بحيث تكون متوافقة مع مفاهيم الحوار ومقاصد نشره في المجتمع بدءا بالمناهج الجديدة الشاملة للمرحلتين الابتدائية والمتوسطة والتي سيتم البدء بتطويرها هذا العام وذلك لمدة ٦ سنوات..

وأكد على اتفاقية الشراكة مع مركز الملك عبدالعزيز والهيئة العامة للسياحة ومشروع مخاطبة المجتمع بكل فئاته للرقي بأسلوب الحوار واحترام الرأي الآخر.




# «ملحمة السراب»

# سعدالله ونوس بعد انغساله من الإيديولوجيا

بقلم: د. خالد حسين حسين

(سوريا)

**عتبة القراءة:**

تتحدَّد خريطة هذه الدراسة بثلاثة محاور رئيسة:

أولاً. الخطاب الدرامي وقضية العنونة.

ثانياً. تحولات العنونة في الخطاب الدرامي.

ثالثاً. ملحمة السراب: مقاربة نصية لشؤون العنوان والنص.

## I. الخطاب الدرامي وقضية العنونة:

تقصدُ القراءةُ بـ «الخطاب الدّراميّ أو المسرحيّ» بنيةً نصيةً، تتوسَّل بصيغة «الحوار» لصوغ كونٍ حَدَثيٍّ، بمنأى عن قضايا المَسْرَحة Dramatization، وبهذا المعنى، تنظرُ القراءةُ إلى «الخطاب الدرامي» بوصفه جنساً أدبياً مستقلاً قابلاً للقراءة الخطية، وفي الوقت نفسه ينخرطُ. بوصفه إحدى القوى الفاعلة. في بنية المسرح إلى جانب المكان أو الفضاء Space أو Place والممثلين Actors والجمهور Audience، وفنون الصّنعة Technique والأداء Performance والمخرج Director ....إلخ، فالجانب الاحتفالي مُغيَّب عن فضاء القراءة الرَّاهنة، إذ ستكتفي بمطاردة المُتخيَّل الدراميّ بوصفه إنتاجاً وارتكاباً لآثامِ العلامة اللغوية وحسب، فثَّمة تمييز بين ما هو خطاب

إنَّ هذا الخطاب المتجذر في المدوَّنة الأدبيّة اليونانيّة ـ ومن ثمَّ الأوروبيّة ـ كان طارئاً على مثيلتها العربيّة: « فلم يعرف الأدب العربي من المسرح إلاّ بعض الأشكال التي تعتبر ساذجة وبدائية إذا قورنت بالمستوى الذي وصل إليه المسرح اليوناني بقرون » ، وإنْ توفّرت في الفضاء السوسيو ثقافي بعض أشكال « الفرجة » من خلال بعض التسميات الدالّة: خيال الظلّ والأراجوز (القراقوز)، إلاّ أنّ الحديث عن خطاب درامي بذاته وفي ذاته ـ إذا تجاوزنا العناصر الدراميّة في فن المقامات ـ لم يتحقّق إلاّ بفعل التواصل مع الآخر الأوروبي وتحت ضغوط المثاقفة.

مكتوب «النَّص»، وما هو خطاب معروض على المسرح، الذي» يرتكز ـ بدوره ـ (...) على فضاءين للكتابة، فضاء النص وفضاء العرض وبالرغم من أنَّ الفضاء الأول يُشكِّلُ القاعدة والأساس بالنسبة للفضاء الثاني إلاَّ أنَّهُ يختلف عنه تماماً، وهذا ما يجعلنا نؤكّد على التمييز بين ما هو نص وبين ما هو عرض»، وعليه، فكينونة الخطاب الدراميّ غير مرهونة بالعرض الدرامي، نظراً للمفارقة الكائنة بين نصِّ الكاتب. وإنَّ تخيَّلَ نصه مجسَّداً في الفضاء المسرحيّ . ونصّ المخرج، بل إنَّ المسرح التجريبي في تفريعه ما بعد الحداثي شَرَعَ يتوجَّس من «الخطاب الدرامي» ذاته.

إنَّ «الخطاب الدرامي» . وفق هذه القراءة. لا يخرجُ عن كونه نصّاً مكتوباً، يُحقِّقُ تَمَفْصُلَهُ عن الخطابين الشعريّ والسَّرديّ . وإن كان يتوغَّل فيهما، كما يتوغّلان فيه . من حيث إنَّ تقنية «الحوار» تُشكِّلُ القيمة المهيمنة فيه، والمكوِّن الأجناسي الموسوم له. إنَّ هذه التقنية ترتكبُ إثم الإيهام بواقعية الحدث الدّرامـيّ، ولهذا يحتفظ تحديد أرسطو للدراما بجدواه: « يُطلقُ البعضُ لفظة «دراما» على مثل تلك المنظومات «المسرحيات» التي تقدِّمُ أشخاصاً وهم يؤدّون أفعالاً » ، وتبعاً لذلك يتقمَّص «الخطاب الدرامي» هيئةَ محاكاتيةَ مباشرة، تنزعُ فيه « الشخصيات إلى تمثيل الأفعال تمثيلاً مباشراً »، لكنَّ الأمر ليس إلاَّ لعبةً من ألعاب التخييل، لذلك سعت التجارب الدراميّة إلى إخراج المتلقّي من ورطة الإيهام عبر تكسير الوهم الحاصل بين الخشبة والصالة بوسائل مختلفة.

إنَّ أهمية «العنوان» في «الخطاب الدرامي» تنبجسُ من حيث هو «علامة» للتواصل في ظلِّ انهيار الاتصال الشفاهي، ونهوض الاتصال الكتابي؛ ليكون بمنزلة دليل استعلامات، يقودُ المتلقي إلى تضاريس النَّص، لذلك كان « عنوان المسرحية هو المعلومة الأولى التي يَتوجَّه فيه الكاتب للمتلقي مباشرةً ». وإذ يصطادُ العنوانُ الفريسةَ

. المتلقّي؛ فإنّه يكون قد أنجز وظيفته الإغـوائـيّـة؛ لـيـنـتـقـل، مـن ثـمَّ، إلـى وظيفـتـه الإحـالـيـة (المرجعـيـة) عَـبْـرَ التلميح إلى ثيمات النَّص ودلالاته، إذ « يعتبر (العنوان) جزءاً من الإرشادات المسرحية له علاقة بمعنى المسرحية».

وهكذا يغدو . مع الموازيات النَّصية الدراميّة ( الإرشادات الإخراجية ) . بؤراً سيميولوجية وعناصر موجّهة على صعيدي: المتلقّي . القارئ، والمتلقّي . المخرج، لاسيما أن الخطابَ الدراميَّ مفخَّخ بالموازيات النصّيّة التي تحف بالنَّصِّ الأساس، وتنتشر بين ثناياه أكثر من الأجناس الأدبيّة الأخرى، الأمر الذي يؤجّجها بالوظائف التداوليّة والبنيويّة والدلاليّة والتوجيهيّة. والعنوان أحد أهمِّ هذه العناصر السيميولوجية التي تسمح للنصِّ الدراميِّ بافتتاح كينونته في «العالم» وحضوره فيه، فهو «النَّصُّ»، وقد تكثّف في بنيةٍ لغويّةٍ مقتصدةٍ دالّة، أو بنيةٍ موقوتةٍ قابلةٍ للانفجار (للقراءة ) في أيّة لحظة. وإذا كان العنوان الأساسي بتحالفه مع علامة التجنيس «مسرحية، دراما، ميلودراما، ...إلخ»، وبتعاضده مع «اسم المؤلِّف» يتآمر على جذْبِ «انتباه المتلقي»، وينقله من مستوى التشتت والانتشار إلى مستوى التبئير لارتكاب فعل القراءة، فإنَّ العناوين الداخلية في النص الدرامي من مشاهد وفصول تقومُ بوظيفة استراتيجية تتمثّل بتنظيم الكتلة الطّباعيّة للنَّصِّ في وحداتٍ محددة ، الأمر الذي له وقعه وسطوته في فعالية القراءة، إذ «وبالنسبة للقارئ، فإنَّ تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد يؤثّر في قراءة النَّص. إنَّ كتلة النَّص الموضوعة في شكل فصلٍ تعتبر وحدةً مكتفيةً بذاتها، كما تعتبرُ حلقة في السلسلة البنيوية. إننا نقرأ إلى نهاية فصل ما، وفي نفس الوقت نقارن هذه اللحظة من «الإقفال» برؤية أشمل خاصة بالإطار الدرامي». وبذلك فالعناوين الداخليّة بمختلف أشكالها اللغويّة وغير اللغويّة تشكّل فرصةً مثيرةً، لإعادة النظر والتقييم في الفعل التأويلي للقراءة النَّصيّة.

إنَّ وظائف العَنْونة في الخطاب الدرامي هي ذاتها في الاتصال الكتابي: الإغواء، التحديد، الإعلان عن ثيمات النَّص، ويشترك في ذلك العنوان الشعريّ والسّرديّ والدّراميّ، غير أنَّ ما يلفتُ الانتباه، أن تقاليد النوع وأعرافه تُحدِّدُ طبيعة العنوان في كُلِّ نوع أدبيٍّ، أي أنَّ العنونة بتجلّياتها تتناسبُ طرداً مع طرائق اللغة وآلياتها في صوغ العالم، فيما يخصُّ النوع الأدبي، حيث

**ربما من الصعوبة بمكان التعرض إلى هذا القطاع التاريخي والفني للعنونة الدرامية، إلا أنَّ ثمة طيَّةً تنهض في تحوُّلات الخطاب الدّراميّ عنونةً ونصَّاً، تمارس اختلافاً بيّناً عن التحوُّلات السابقة عليها.**

تنتمي «ملحمة السّراب، ١٩٩٦» إلى أفق المرحلة الأخيرة من الكتابة الدرامية لدى سعد الله ونوس، مرحلة الكتابة ـ المتعة كما سماها أو الكتابة ـ الحرية، ليُصبِحَ «الدَّال» مبتغى الكتابة وغايتها، بعد أن انغسل المؤلف من أوهام الأيديولوجيا وأيديولوجيا الأوهام، لتنْفتِحَ الكتابة حتى آخرها، باستنطاقها للتضاريس المغيَّبة، كيما تفتح آفاقاً أشدّ شساعةً للذات ورغباتها، وللتأمُّل واستنطاق العالم.

لا يمكنُ بحال أنْ يكونَ عنوانٌ مثل «بالشّباك ذاتها، بالثّعالب التي تقودُ الرِّيح» عنواناً لخطاب دراميّ أو سرديّ، كما أن عنواناً مثل «حفلة سمر من أجل (٥) حزيران» لا يصلح تسميةً لخطابات شعريّة أو روائيّة، فالتقاليد الأجناسية هي بمنزلة قوى متعالية، تضبط فعالية العنونة والتنصيص. وحتّى عندما يتمرّدُ العنوان على تقاليده الأجناسية، ويفيضُ مثل عناوين «ملحمة السّراب، أحلام شقيّة، الأيام المخمورة» لسعد الله ونوس، فإنّ اسم المؤلِّف مع العلامة التجنيسيّة كفيلان بإحباط هذا التّمرد وإنهائه، والعودة بالعنوان إلى آفاق الجنس الذي يَسِمُهُ ويحدّده ويعرِّفه، وينتج دلالته.

إنّ الانتقال إلى شؤون هذا الخطاب الدرامي على الصعيد العربي يفرضُ القول إنّ هذا الخطاب المتجذّر في المدوَّنة الأدبيّة اليونانيّة. ومن ثَمَّ الأوروبيّة. كان طارئاً على مثيلتها العربيّة«. فلم يعرف الأدب العربي من المسرح إلاّ بعض الأشكال التي تعتبر ساذجة وبدائية إذا قُورنت بالمستوى الذي وصل إليه المسرح اليوناني بقرون »، وإنْ توفّرت في الفضاء السوسيو . ثقافي بعض أشكال «الفرجة» من خلالِ بعض التّسميات الدّالّة: خيالُ الظلّ والأراجواز ( القراقوز ) ، إلاّ أنّ الحديث عن خطابٍ دراميّ بذاته وفي ذاته . إذا تجاوزنا العناصر الدراميّة في فن المقامات . لم يتحقَّق إلاّ بفعل التواصل مع الآخر الأوروبي وتحت ضغوط المثاقفة. هكذا تَمَّ تَبْيِىء «الفنّ المسرحي» نصاً وعرضاً في الفضاء العربي في منتصف القرن التاسع عشر، لينهض . وتساوقاً مع الأجناس الأخرى في مطالع القرن العشرين . مؤسِّساً كينونته، ليشارك في المنظومة الجمالية والسوسيو . ثقافية للكائن في الفضاء العربي. وفي ظلٍّ افتقاد معجم تاريخيّ متكاملٍ للدراما العربية يَصْعُبُ تَتَبُّع التطور التَّاريخي للعنونة الدَّرامية.

## II . تحولات العنونة في الخطاب الدرامي:

تتمثّل وظيفة القراءة في هذا المبحث برصد تحولات العنونة في المسار التاريخي للنص الدرامي منذ

بداياته وحتى المرحلة الراهنة، وقد قمنا بتحقيب هذا المسار النصيّ إلى خمس مراحل نصيّة محاولين فيها القبض على تمظهرات العنونة لنصوص كلّ مرحلة من هذه المراحل:

أ . البداياتُ وافتتاحيات العنونة: وظيفة التّسمية:

تُمثّلُ هذه المرحلة الممتدة بين «١٨٤٧ . ١٩١٨» هروباً من العدم إلى الوجود، إذ ستنهضُ «العنونة» لتسمّي «النّص»، وتحدّده، وتعلن عن حضوره في «العالم»، فوظيفة «التّسمية» سيطرت على مهام العنونة في هذه الحقبة، ولهذا لم يكن ثمّة من مشاغل جمالية ونصية تقضُ مضاجع الدراميين أو المُنتجين للخطاب الدراميّ، وقد تجلّى ذلك في عناوين مارون النّقاش: «البخيل، ١٨٤٧، أبو الحسن المغفّل، ١٨٥٠، الحسود السليط، ١٨٥١»، وأبي خليل القباني: «ناكر الجميل، ١٨٦٨، وضّاح، ١٨٧٠، عبد السلام الحمصي (ديك الجن)، عفيفة والأمير علي، يوسف بن تاشفين، الأمير محمود وزهر الرياض، الأمير يحيى، عاقبة يحيى، عاقبة الصيانة وغائلة الخيانة، أسد الصحراء، حمزة المحتال، جميل وجميلة، ١٨٨٤ . ١٩٠٠»، وفي عناوين عبد الهادي الوفائي: «نسيم، رعد، كوكب الإقبال، درغام، أبو حسن، ١٨٧٠ . ١٨٨٠»، وداود قسطنطين الخوري: «مثال العفاف في رواية الأميرة جنفياف، اليتيمة المسكوبية، الصّدف المدهشة، عمر بن الخطاب، الابن الضال، ١٨٩٠ . ١٨٩١»، ولدى محمد خالد الشلبي: «نجم الصباح، ربيعة بن زيد المكدّم، الصارخ المعلوم، الخلان الوفيان، الأمير محمود والزير المهلهل، ١٩٠٠ . ١٩١١».

إنَّ غياب البعد الأدبيّ عن عنونة البدايات، والاكتفاء بوظيفة التّسمية، مردّه الحضور العنيف لهواجس «العرض» لدى المسرحيين الذين « لم يكونوا يحسبون حساب (الأدب المسرحي) بل كانوا يسعون وراء (نصّ العرض) ( ...)، فالعرب ( ...) لم يكن المسرح عندهم قد تحوّل إلى نزعة أدبية بل كان نزعةً فنيّة اجتماعيّة جماهيريّة ». فضلاً عن القول: إنَّ استراتيجية «الوجود» . وجود المسرح وحضوره في الفضاء العربي وتثبيته . طَغَى على المشاغل الأدبية للعمل الدرامي عنواناً ونصاً.

٢ . النوسان بين البدايات والافتتان بالآخر:

في هذه الحقبة الممتدة بين ( ١٩١٨ . ١٩٤٥ )، سيظلُّ العمل الدراميّ متأرجحاً بين وظيفة التّسمية، والخروج عنها عَبْرَ الافتتان بنصِّ الآخر الأوروبي، غير أنَّ الهمَّ الأدبي يبقى بعيداً عن خطاب العناوين كما يمكن أن يلحظ في عناوين المرحلة: جمال باشا السَّفاح، ١٩١٩، لمعروف الأرناؤوط، وجلاء الأتراك عن سورية، ١٩١٩، لمحمد خالد الشلبي، صلاح الدين، ١٩١٩، لبشير العباسي، ذي قار، ١٩٢١، لعمر أبي ريشة، علي باشا

الكبير، ١٩٢١، لشرف الدين فاروقي، وتمثل عناوين مراد السباعي خروجاً واضحاً عن البدايات والانزياح نحو تأسيس خصوصية للعنونة الدرامية: «اللصوص، سكرة، الأعمى، مضحكات الأقدار، ضحية، ضابط عثماني، الحاج عبد القادر، أمنية من الكوخ إلى القبر، ١٩٣٥،وسائح أمريكي،الصحفي،مشكلة الراتب، ١٩٤١»، ويرى فرحان بلبل في مراد السباعي. إلى جانب أحمد شوقي وتوفيق الحكيم في مصر. بأنّه «أعلى نموذج لبناء النص المسرحي المتقن في سورية في هذه المرحلة، كان يحرص على تقليد الدراما الفرنسية بإتقان شديد يتخايل وراءه موليير في الدرجة الأولى بقوة» ، ونظرة تأملية في أعمال أحمد شوقي تكشفُ عن عنف التقليد للمدرسة الكلاسيكية في المسرح العربي عبر دراميات «مجنون ليلى، ١٩٣١، البخيلة، ١٩٣١، عنترة، ١٩٣٢، أميرة الأندلس، ١٩٣٢، قمبيز، ١٩٣١، مصرع كليوباترة، ١٩٣٠، الست هدى، ١٩٣٢». وبقدر ما كان هناك تعلّق بالبدايات، كان ثمة انزياح عنها نحو إنجاز عنوان درامي، بدأ يوحي بالنوع الذي يسمّيه.

## ٣. العنونة ما قبل الحداثية والحداثية:

تمتدُّ هذه المرحلة إلى الستينات من القرن العشرين، حيث تختلط العناوين ما قبل الحداثية بالحداثية، أو الأولى تقترب من فضاء الثانية، مع الإشارة إلى استمرار المرحلتين الأولى والثانية في بعض العناوين، ومهما يكن من أمر، فقد أضحى العنوان الدراميّ يكتَسِبُ هويته ومشروعيته، ويتجاوز وظيفياً مستوى التّسمية، كما يظهر في أعمال خليل هنداوي الدّراميّة: «سارق النّار، جزيرة بلا رجل، مَيْلاء، فتنة. ١٩٤٥»، ولدى زهير ميرزا: «الحقيقة الكبرى، بين جنديين، لقاء، كافر، غائبة وفكر، وجهة نظر، مصر المثال، ١٩٤٨»، وكذلك عند حسيب كيالي: «الصديقان، ١٩٤٩، الثائرون، ١٩٦٤، الناس والحصاد، ١٩٦٧». ولدى سعيد حورانية «حمامة السلام وصرخة الصلصال، ١٩٤٩، وصياح الديكة، ١٩٥٨» لتبرز ملامح العنونة الحداثية بعد ذلك، كما هي الحالُ في نصيِّ أدونيس الشعريين «مجنون بين الموتى، السديم، ١٩٥٨»، ونصوص سعد الله ونوس الأولى: «ميدوزا تحدِّقُ في الحياة، ١٩٦٣، فصد الدم، ١٩٦٤، لعبة الدبابيس، جثة على الرصيف، الرسول المجهول في مأتم أنتيجونا، مأساة بائع الدبس الفقير، الجراد، ١٩٦٥». وغيرها من الأعمال.

## ٤. العنونة الحداثية: الإحالة والترميز:

سوف تستغرقُ هذه المرحلة الحقبة الممتدة بين الستينات والتسعينات، وفيها ستنهضُ «العنونة» القائمة على الاختلاف والمفخّخة بالوظيفة الترميزية للدّال في بنية العنوان. وفي



هذه المرحلة ستحدّدُ العنونةُ انتمائها الأدبي، وتمتاز بقوتها الدلاليّة عبر الترميز ومجاوزة الطابع التقريريّ للعناوين السائدة في المراحل السابقة عليها. ويبرز ذلك بقوةٍ وعنفٍ في عناوين كثيرة: «حفلة سمر من أجل ( ٥ ) حزيران، ١٩٦٧، الملك هو الملك، ١٩٧٧، الاغتصاب، ١٩٨٩» لسعد الله ونوس، ولدى فرحان بلبل في «الممثلون يتراشقون الحجارة، ١٩٧٥، القرى تصعد إلى القمر، ١٩٨٠، العيون ذات الاتساع الضيق، ١٩٨٠»، ونجد العنوان الناضج لدى وليد إخلاصي: «قطعة وطن على شاطئ قديم، ١٩٨٣، سهرة ديمقراطية على الخشبة، ١٩٧١، السماح على إيقاع الجيرك، ١٩٧٥»، أمّا عند رياض عصمت فتحضر العناوين الآتية: «طائر الخرافة، ١٩٧٤، هل كان العشاء دسماً أيتها الأخت الطيبة، ١٩٧٩، لعبة الحب والثورة، ١٩٧٨» ، وتعكسُ عناوين ممدوح عدوان سمات العنوان الحداثي بشكل بارز: «المخاض، ١٩٦٦، هملت يستيقظ متأخراً، ١٩٨٠، الميراث، ١٩٨٨» . وتمثّل هذه العناوين غيضاً من فيض الدراما السورية والعربية من حيث نضوج «العنوان» واحتيازه على «النّصيّة» ما يشي بتجاوز «العنوان» للوظيفة الإحاليّة إلى ثيمة النّص، والتحرك نحو الاستقلال النّصي بنيةً وبلاغةً وتناصّاً، ليحقّق بذلك بُعْدَهُ الأدبي.

### ٥. العنونة ما بعد الحداثية ( التجريبية ): الشعري وتشظّي المعنى:

ربما من الصعوبة بمكان التعرض إلى هذا القطاع التاريخي والفني للعنونة الدرامية، إلا أنَّ ثمة طيّة تنهض في تحوُّلات الخطاب الدّراميّ عنونةً ونصّاً، تمارس اختلافاً بيِّناً عن التحوُّلات السابقة عليها. ويذهبُ أحد الدارسين في مقاربة طالت المسرح العربي بعد منتصف الثمانينات إلى النتيجة الآتية: « لقد تطور فنُّ الأداء المسرحي لكنَّ الكتابة تراجعت » ، ربما تصحُّ هذه النتيجة على الكمِّ الكتابي، الذي شهدته المرحلة الحداثيّة، فشرع يتقهقر في المرحلة الراهنة، غير أنَّ القيمة الفنية للخطاب الدرامي متمثِّلاً بأعمال سعد الله ونوس المنجزة . على سبيل المثال لا الحصر . في أفق التسعينات من القرن العشرين: «يوم من زماننا، ١٩٩٣، منمنمات تاريخية، ١٩٩٣، أحلام شقية، ١٩٩٤، طقوس الإشارات والتحولات، ١٩٩٤، ملحمة السراب، ١٩٩٥، بلاد أضيق من الحب، ١٩٩٦، الأيام المخمورة، ١٩٩٧». هذه الأعمال في عناوينها ونصوصها، تكشفُ عن تحرّك الدرامي نحو الشعري، وإحداث مفارقة على صعيد اشتغالات «الدّال» الدّرامي الذي بات متجاوزاً للمدلول الواحد، إلى المدلول المتعدد أو ما يُسمَّى بـ «تشظي المعنى»، ليغدو دالاً حُرّاً في لعبة المعنى الأثيرة، هذا ما ستكشفُ عنه القراءة بتعمّق



فيما يأتي من مقاربة لنصّ «ملحمة السراب» للكاتب المسرحي السوري سعد الله ونوس.

## III ـ ملحمة السراب: مقاربة نصية لشؤون العنوان والنص:

تنتمي «ملحمة السَراب، ١٩٩٦» إلى أفق المرحلة الأخيرة من الكتابة الدرامية لدى سعد الله ونُّوس، مرحلة الكتابة ـ المتعة كما سماها أو الكتابة ـ الحرية، ليُصبِحَ «الدَّالُّ» مبتغى الكتابة وغايتها، بعد أن انغسل المؤلِّف من أوهام الأيديولوجيا وأيديولوجيا الأوهام، لتَنْفَتِحَ الكتابةُ حتى آخرها، باستنطاقها للتضاريس المغيَّبة، كيما تفتح آفاقاً أشدَّ شساعةً للذات ورغباتها، وللتأمُّل واستنطاق العالم. وستؤكِّد هذه الكتابة ـ عبر نصوص التسعينات ـ انعتاق «الفرد» من سلطة«الجماعة» بمفهومها التقليدي، يقول ونُّوس:« ...كذلك أضيف إلى المهمة النقدية التي يجب أن يضطلع بها المثقّف مهمة أخرى، وهي أن يحاول ممارسة حرّيته وأن يحبَّ فرديته، وألا يعتقد على الإطلاق منه إذا اغتنى كوجود فرديّ، إنما يمزِّق شمل الجماعي» ، باسم «الجماعة»، وتحت اليافطات والشِّعارات البرّاقة، كانت الأيديولوجيات أو السَّرديات الكبرى Metanarratives كما ينعتها فرانسوا ليوتار، تغيِّب الفرد، وتقتل الخصوصيّة وتخدِّر العقول، من حيث هي:«حقائق كونية يُفْتَرضُ أنها مطلقة وقصوى، تُستخدم لشرعنة مختلف المشروعات السياسية أو العلمية»، وذلك باسم الجماعة والهوية كما لو أنَّ الجماعة ـ على ما يرى ونوس: «لهم وجوه واحدة وأمزجة واحدة، وكنا ننفر من الاستثناء والتفرد، ناسين أو متجاهلين أن الاستثناء والتفرد هما اللذان يجعلان من الجماعة قوة إنسانية لا مجرَد جمع من الأرقام والوجودات الفارغة»، بعد هذه المراجعة العنيفة للذات وللمنظومة المفاهيمية تنهض «ملحمة السَراب»، لتتسع الرؤيا ـ هذه المرة ـ ومعها العبارة، حيث يتجاوز فيها المؤلِّف الكتابة الدرامية التي أنجزها، ليتلوَّثَ «الجديد» بلوثات الأجناس من سرد وشعر وأسطورة، حتى غدا «النَّصّ الدراميّ» يلفت الانتباه لنفسه، ويؤكِّد نصيته بقدر ما يؤكِّد انتماءَهُ المسرحيّ، بوصفه محفلاً للقراءة والعَرْض.

و «ملحمة السراب» نصٌّ يتقصَّدُ في استراتيجيّته بعيدة المدى محاولة الإمساك بهذا الخراب الذي بات يهبُّ على «العالم»، ويرومُ الإطاحة به، يهزُّ صلابةَ الكائن وكينونته، ويتوخى سَرْبَنَةَ العالم (جعله سراباً) ليُفقدَهُ «المعنى»، وذلك بنشره لعواصف الميوعة، تغمر «القيم» بزبدها، ليتحرَّك الكائن دون بوصلة توجيه، يتتَّبع الجهات، ويقرأ مصائر الوجود. هذه هي:«مسرحية سعد الله ونُّوس الجديدة «ملحمة السَراب» قد تكون أقسى ما كتبه صاحب «الملك هو الملك» و «الفيل يا ملك الزمان» و «منمنمات تاريخية».



كأنَّها عَـرَّت الواقـع العـربـي مـن كُـلِّ الأوهام بل ومن كُلِّ الأحلام. هكذا في وضوح عيني «الزرقاء» (...)، يستشفُّ ونُّـوس مـا نـعيشه ونـعـانيه فـي ظلِّ التحولات التي بقيمها الاستهلاكية، الانفتاحية، و «الليبراليّة» الوحشيّة، تـدمِّـر كـلَّ شـيء ... وتـزحـف عـلى كل شيء» ، يُقدِّمُ ونوس كوناً دراميّاً مُتعدِّدَ الأصـوات، يـنـاوقُ الـسـرديَّ والـشـعـريَّ والأسـطـوريَّ، ليلتقطَ مـا يـحـدث في «العالم» من تحولات وتغيرات بخطى سريعة، هكذا يُمَسْرِحُ خطابُهُ «مأساةَ قـريـة» تجدُ ذاتها فجأةً مقذوفةً على الحـافـة الحـادَّة لاقتصاديات مـا بعد الحداثة، فيختلّ التوازن فيها، ليغدو الكائن ببصرٍ لا يُبصر، وببصيرةٍ لا تُدرك، فتقع «الكارثة»، ويرتفع نشيد السَّراب والضياع، ولذلك تنبثق خطورة هـذا النفير الـذي يعلنه الكاتب إذ: «يبلغ سعد الله ونّوس ذروة التحريض والـتـعـبـئـة ضـد الـفـسـاد والإفـسـاد والطغيان ضد النظام العالمي الجديد، ضد التحالف الشيطانيّ بين السُّلطة، والمال ورجال الدين والضعف البنيوي المريع في المجتمع المتخلف والمقموع»، من هنا تبرزُ قوة «ملحمة السراب» في إنَّها ترصدُ «المجتمع المتخلف المقموع» على حافة ما بعد الحداثة، ليسقطَ في هوّةِ خرابٍ، ما دام المجتمع يفتقدُ إلى «الحكمة» في مَهبِّ العاصفة.

إنَّ ما يجعلُ من «ملحمة السراب» فريسةً للقراءة الرَّاهنة تلك الطاقة التي يتمتَّع بها العملُ عنواناً ونصاً، بقذف «الدّالِّ» في أفقٍ يمور بالتأويلات المتعددة، فاللغة الدرامية باتت تشتغل لحسابها الخاص، عَبْرَ التلفع بالغامض وارتـداء الأسطوري وارتكاب الـدّلالات الحافة، الأمر الذي يُتيحُ مشاركةً فعالة للمتلقي في إنتاج النَّص، فكيف لهذه القراءة أن تنتج نصَّها من اصطدامها بـ «ملحمة السَّراب» من خلال مقاربة «العنوان» وعلاقاته الظاهرة والسّريّة مع الكون النَّصّيّ؟

تنطلقُ هـذه المقاربـة لـ «ملحمة السراب» من حيث إنَّ «العنوان» مشروع نـصٍّ ينتابه عشقٌ عنيف للانتشار والـتوسـع، وهـذا الهاجس التوسعي يمتدُّ نحو الخارج باتجاه المتلقي ونحو الداخل باتجاه النَّص، فالسيطرة على الخارج والدَّاخل هي إحدى سمات «نصِّ العنوان»، لنرَ كيف يُمارسُ العنوان في هـذا الـنَّـص انـتـشـارَهُ وهـواجـسَـهُ في الامتداد والاستحواذ على النَّص؟

## ١ـ بنية العـنـوان: المستويات والدّلالات:

على المستوى الـتركيبي تنتظمُ الـعـنـوانَ فـئـتـان نـحـويـتـان: نـكـرة: (=ملحمة) ومعرفة (=السراب)، وطالما أنَّ المضاف نكرة وأُضيف إلى معرفة، فإنّه يكتسب منها التعريف»، وبذلك يكتسب المضاف من المضاف إليه التعيين الذي يُزيلُ عنه الإبهام والشيوع، وهكذا يُتيحُ التركيب الإضافي انتقال أثـر دلالي مـن المضاف إليه إلى المضاف، ليغدو



العنصران بمنزلة كائن لغويٍّ واحد :«ملحمة السراب»، وبذلك يمنح كلٌّ عنصر الآخر «أثره»، فإذا كان العنصر الأول يهرب من المجهول باقتناصه «التعريف» من الثاني، فالأخير يتجسّدن ويتشخّصن ماهيةً من الأول بوصفه عنصراً محسوساً وملموساً. ومع ذلك، فالهوية المتشكّلة من التركيب الإضافي تقع تحت طائلة الانفصال، عبر حرف الجر المقدَّر: «ملحمة ( لـ) لسراب». إنَّ البنية السطحيّة للعنوان مشغولة بالحذف سواء أتعلّق الأمر باللام الجارة أم بفئة المبتدأ: «هذه ملحمة السراب»، وأما اللام الجارة فحذفها يُوْهِمُ بـ «هُويّة» الكائن اللغوي المتضافر من المضاف والمضاف إليه، وحذف المبتدأ يندرج ضمن ممارسة الاقتصاد اللغوي، لتكثيف الدلالة بالمسند (الخبر=ملحمة)، الذي يؤدّي في اشتغاله النَّحْوي ما يؤدّيه حامل الهوية ذاته (المبتدأ)، أي بالإخبار عن «المبتدأ» كيفيةً، ونوعاً.

بالانتقال إلى المستوى المجازيّ المعجميّ للعنوان، يجدُ المتلقي نفسه إزاء مفردتين تنتميان إلى حقلين متناقضين، فالمفردة الأولى «مَلْحمة» تنحدرُ من الجذر اللغوي (ل.ح.م) الذي يمنحُ دلالات التماسك والتداخل في تشظياته: «لَحْمُ الشيء: لُبُّه (...) وألْحَمَ الزرعُ: صار فيه القمحُ، كأنَّ ذلك لحْمُهُ (...) استلحم الزرعُ واستكَّ وازْجَّ أي التفَّ (...) والمَلْحَمة: الوقعة العظيمة القتل، (...) والجمعُ الملاحِمُ مأخوذٌ من اشتباك الناس واختلاطهم فيها كاشتباك لُحْمَة الثوب بالسَّدى، (...) وألحم بالمكان:أقام»، كما أنَّ هذه الدلالات لا تبرح المفهوم الاصطلاحي للملحمة بوصفها «قصيدة سردية، بطولية خارقة للمألوف، وتستند إلى سرد أحداث تمتزج فيها الأوصاف، والشخصيات، والحوارات، والخطب، والنصائح، وتندرج كلّها في حكاية تلفُّها في وحدة واضحة »، إنَّ الملحمة من حيث هي «وحدة» و«تماسك» واستقرار هي في الوقت ذاته الفضاء الذي يمتزج فيه التاريخ بالأسطورة، والمألوف بالغريب بـ» حيث تخرج السامع أو القارئ من العالم الواقعي إلى عالم جديد خيالي ». وفي المقابل تشعُّ دلالات الخروج والتواري والجريان من مفردة «السراب»: » سَرَبَ يَسْرُبُ سروباً: خَرَجَ. وسَرَبَ في الأرض: ذهب، والسَّاربُ المتواري (...) والسَّراب: الآلُ (...) السرابُ الذي يكونُ نصف النهار لاطئاً بالأرض، لاصقاً بها، كأنَّه ماءٌ جار (...) سُمِّي السرابُ سراباً، لأنَّه يَسْرُبُ سُرُوباً أي يجري جرياً«. وهكذا ينهض تضادٌّ بين المفردتين من حيث إنَّ الأولى تجمعُ وتنتظم فيها العناصرُ وتستقرُّ، تتجه المفردة الأخرى إلى التفرق والانتشار والخداع؛ فالسَّراب »خداع بصريٌّ يتوهم معه المرء، في الصحراء بخاصة، أنه يرى على مقربة منه ماءً، فيغذُّ السيرَ نحوه حتى إذا بلغه لم يجدْهُ ماءً بل مجرّد وهم«، وبناءً على ما تقدَّم تنشأ علاقةٌ تضاديةُ



بين الحقلين الدلاليين للمفردة، تبرزها الثنائيات الآتية: ملحمة ؟ السراب: تماسك ؟ انهيار، استقرار ؟ جريان، ظهور ؟ تواري، ومن جهة أخرى تقودُ الملحمة إلى المعرفة بالعالم من حيث ألفنة الغريب وأنسنته، وغربنة المألوف وأسطرته كما هي الحال في الملاحم الأدبية، أيْ أنَّ «الملحمة» تكرِّسُ المعرفة بالعالم والخبرة به، على عكس «السَّراب» الذي يُرسِّخ معرفةً وهميةً بالعالم.

على المستوى المجازي، يمكنُ النظرُ إلى «السَّراب» على أنَّهُ منجمٌ بلاغيٌّ، فمن جهةٍ يمكن معاملة مفردة «السراب» على أنَّها كونٌ استعاريٌّ، تختلقُ عالماً مزيفاً عبر المماثلة بين واقعتي «السَّراب» و«الماء».

## ٢ . العنوان والنص: تجليات السراب:

يكون العنوانُ، ليكونَ النصُّ، ويقدر ما يُشْرِقُ العنوان على النَّصِّ ويضيءُ دهاليزَهُ ومتاهاتِه ينبري النصُّ ليفسِّرَ سرَّ العنوانِ ومَغزى اختيار المؤلِّف له؛ موجِّهاً القارئ لنشدان هسهسات النَّصِّ وإدراكها، ومن هنا ينهضُ العناقُ الجدلي بين الحدثين، ذلك أنَّ «العنوان لا يأخذ معناه إلاَّ باقترانه مع النصِّ، وإلاَّ بقي جملةً، أو حكمةً، أو مقطعاً، لا معنى له ولا دلالة. ومن هنا كانت العلاقة جدليّة بين النص والعنوان؛ فالعنوان وحده عاجز عن تكوين محيطه الدلاليّ، والنصُّ غير المعنون معرّض باستمرار للزوال أو الذوبان في نصوص أخرى»، هذا يؤكِّدُ البروتوكولات المقدَّسة بين العنوان والنص.

استناداً إلى ذلك كيف يتسربُ «السَّرابُ» إلى فضاء النَّص ويتجسَّدُ وهماً هناك، وكيف ينعكسُ النَّصُّ «خداعاً» في فضاء العنوان؟ سؤالان يحدِّدان استراتيجية هذه القراءة ومشاغلها مع هذا النَّص.

يمكننا تشكيل الكون الدرامي المسمَّى بـ «ملحمة السَّراب»، حيث يتضافر بفعل ثلاث قوى رئيسة:

١ . قوى شريرة.

٢ . قوى مؤيدة.

٣ . قوى معارضة.

الاستلذاذ بالخراب أو صناعة «السراب»، هو المشروع الذي تسعى إلى تنفيذه «قوى الشر» متمثلةً بـ«عبود الغاوي والخادم (الشيطان)»: وكلاء النظام العالمي الجديد، والشركات المتعددة الجنسيات، بعد توقيع ميثاقِ بالدم بينهما. هكذا يبدأ البرنامج السرديّ أو الدراميّ لقوى الشر بتحفيز الركود الاقتصادي » بدأ الركود . يقول الخادم . يقرض أموالنا، مثل فئران جائعة»، وبتنشيط القوى الخائرة لعبود الغاوي: «إني عليل ... أشعر أني شخت فجأةً» ، هكذا ينبجس الخلاص باختيار «بلد» عبود الغاوي والسَّفر إلى «قريته»، حيث ينجحان هناك بالترويج للمشروع . الحلم: «المشروع الذي أتخيله . يقول عبود الغاوي . ينعكسُ

على الجميع ثراءً وازدهاراً. هنا في هذه القرية الجبلية، المحاطة بالمواقع الأثرية، والطبيعية الخلابة، سنبني أهم مجمّع سياحي عرفته البلاد»، على هذا النحو يبدأ «محور الرغبة» بالتشكل عبر استحواذ قوى الشر على الموضوع: القرية، وذلك بشراء الأراضي الذي يحتاجها المشروع بأثمان خيالية، تَدَعُ أهالي القرية يستحمون برذاذ الدهشة:

«المختار: (مذهولاً) ثلاثمائة ألف ليرة:

الشيخ عباس: (حالماً) ثلاثمائة ألف!»

وإزاء ذلك تنهضُ قوتان أخريان: قوى مؤيدة لبيع الأراضي بعد طول تردُّد، متمثلةً بوجهاء القرية (محمد القاسم، الشيخ عباس الملا، سالم العبد (المختار)، عبد الرحمن الدرويش)، وقوى معارضة، يمثلها (بسام«معلم المدرسة»، فاطمة، الزرقاء). غير أنَّ المشروع يتم تنفيذه بتحالف القوى الشريرة مع وجهاء القرية، والمسؤولين في العاصمة، ويتحقَّق«التقدم»المزعوم، ولكن بعد أن تتعرَّض القرية إلى تحولاتٍ وتغيراتٍ، لها تأثيرات كارثية على نظام القيم السوسيو. ثقافي، إذ ذاك يحلُّ الخراب، ولا فريسةَ يطاردها أهالي القرية. أو(الضيعة) كما يسمِّيها النصُّ. غير السَّراب، فما سمَّاه عبود الغاوي ثراءً وازدهاراً أضحى سراباً، يغوي أهالي القرية، ويجذبهم إلى بريقه الكاذب، إذ فقدوا الأرض والقيم والأموال، بعد أن استولى عليها أو فتك بها عبود الغاوي وهرب مع الشيطان بكلِّ شيءٍ، ليحلَّ الخرابُ. السرابُ، فما هي تجلياته ؟

### أ. انشراخ الحبّ:

في ظلِّ الحياة الجديدة التي اختلقها عبود الغاوي: شراء الأراضي، إقامة المجمَّع السياحي، مخزن الأزياء، وتدفق الموارد والأشياء الاستهلاكية على القرية، ستُصاب المنظومة الثقافية بالخلل، وستبدأ الانشراخات تقوِّضُ بنية السامي والنبيل، على نحو ما يتجلَّى في الحوار بين رباب (ابنة الشاعر ياسين)، وبسام (معلم المدرسة) الذي يحبها:

« رباب: أجل .. أحببتُ كلامكَ عن المساواة بين الرجل والمرأة. والعمل المشترك ضدَّ الأفكار البالية، والتقاليد المتخلفة. أعجبني تقشُّفكَ وحديثكَ عن عشٍّ زوجيٍّ مفروش بالبسط اليدوية والطراريح، وموقدة الحطب، ولكن.. لا أدري.. بعد فترة، اكتشفتُ أنَّ هذا وحده لايكفي.

بسَّام: ولماذا لايكفي.! قولي بصراحة، أتحبِّينني أم لا ؟

رباب: آه ... الحبُّ! ما زلتُ صغيرة يا بسّام، ومشاعري تموج متغيرة كتقلبات الرِّيح. إن لدي أحلاماً كثيرة وأحياناً أحسُّ أنَّ الدُّنيا أضيق من أن تتسع لطموحي وإمكانياتي.

بسام: هذه بداية الداء. البريق يجذب، والثروة تغوي. ولعلّكِ تنتظرين



زيارة ابن الغاوي أو أخته.

رباب: أهذا رأيك فيَّ.

بسام: آسف ... أردِّد الشائعات، لأنَّ ما تقولينه يبدو كالمراوغة أو الهروب».

نفهمُ من الحوار عن علاقة حُبٍّ تجمعُ بسام برباب، غير أنَّ الحياة الجديدة التي غزت القرية تقوِّض مشروع الحبِّ، حينما تبدأ فجوات التَّلكُؤ في خطاب رباب، بتأجيلها لمفاتحة بسام أهلها بأمر الزواج، أولاً ثم عدم اقتناعها بالمنظومة السوسيو . ثقافية لبسام (إنَّ هذا وحده لا يكفي)، ثانياً، تبدأ تباشير الثقافة السرابية والمبهرجة تقتنصُ مشروع الحُبِّ وتقوِّضه، ويتحوَّلُ الحُبُّ إلى رهانٍ خاسر: مشاعري تموج متغيرة كتقلبات الرِّيح، البريق يجذب، الثروة تغوي، المراوغة، الهروب. إنَّهُ معجمٌ سرابيٌّ، فالسَّراب يوهم بالحقيقة بتموجاته تحت تأثير الريح، فيغوي العطشان ويجذبه، ولكن ما أن يقتربَ منه، حتى يراوغَ ويهربَ، ليظهرَ في مكان آخر. هكذا، يغدو «الحُبُّ» سراباً لا يمكن الإيقاع به، بالنسبة لـ«بسام» تحت تأثير الغزو الاستهلاكي لفضاء القرية، إذ يفوز عبود الغاوي بـ «رباب» ليجدِّد قواه بدماء فتية طازجة، ويسكن إليها، ليَحْنَثَ ياسين الشاعر بالوعد الذي قطعه لأهالي القرية، بعدم الموافقة على تزويج ابنته: رباب من عبود الغاوي، غير أنَّ «الآن» ليس «الأمس»، فينهار التماسك الذي أبداه سابقاً: « اسمعوني أيُّها الأوادم .. سأقول لكم جواباً قاطعاً، ولكم أن تنقلوه عن لساني. لن يكون في عروقي دم، ولن يكون فيَّ نخوة أو ذمَّة إن تمَّ هذا الأمر. أفضِّل أن أذبحها على أن أدفعها إلى زواج لا يفضل البيع شيئاً»، هكذا يضطرب سلَم القيم، وتستجيبُ رباب للبريق: «في تلك الأيام البعيدة، كانت الحياة سهلة، وكانت الأحلام بسيطة وممكنة. الآن ... تعقَّد كلُّ شيء، وعلينا أن نتكيف مع التعقيد. إني أقبل عرض عبّود الغاوي، وسأكون زوجةً له»، السَّراب يغوي ببريقه، فتهرول رباب إليه، وهي تعلمُ أن «عبود الغاوي = السراب» سيكتفي بقضاء الوطر منها كما فعل من قبل مع فتاتين سابقتين من القرية: كريمة وزهية. لكنَّه إغواء السَّراب فحسب، وبريق المال.

ويتساوق مع هذا الحدث تنهارُ. أيضاً . العلاقة الزوجية بين يوسف وفاطمة، بفعل بريق المال الذي بات يتلألأ من المجمَّع السياحي، حينما يُعْرَضُ على «فاطمة» تشكيل الفرقة الموسيقية نظراً لما تتميز به من تناسقٍ جسدي وإتقان للرقص بمحاولة من عبود الغاوي، الذي يرى أنَّ السائح « لا يأتي إلى بلادنا، لكي يرى ما سئم منه في بلاده، إنه يأتي لكي يرى مناظر جديدة، ويعرف متعاً غريبة، ويتذوق فنوناً جديدة»، وفيما ترفض «فاطمة» العرض المقترح، فإنَّ زوجها «يوسف العلوني» يقبل به: » وكيف يمكن أن ترفض رغبةَ يبديها وليُّ النعمة،

هكذا تشعر فاطمة بالفساد الذي بات يدبُّ في دخيلة زوجها، وشبكة الغواية التي شرعت تُنْسَجُ حولها بإرادة زوجها وموافقته، فتطلب الطلاق، وتغادر البيت، فيما يبقى الزوج مسحوراً ببريق المال وهو يتمتم: «ما الذي غيّرها! أيمكنُ أن يوجد إنسان لا يحبُّ المال، ولا يسعده الغنى! أيمكنُ أن يوجد إنسان يدلِّل الفقر، ويلبط النعمة هذا حمقٌ وجنون. نعم... هي حمقاء ومجنونة»، هكذا يَفْتِكُ المال بالنفوس، لتنحرفَ عن قيمها، بل إنَّ التَّمسُّكَ بها يغدو حماقة كما تمتم يوسف وهو يرنو إلى زوجته تترك عشَّ الزوجيّة تمسُّكاً بالقيم، ونكايةً بالجنون الذي أصاب رجال القرية: « العمى ... ألن يبقى عاقل في هذه الضيعة، ماذا أصابكم، هل جننتم ؟ »، ستختارُ فاطمة جانب القوى المعارضة لأفعال عبود الغاوي، تختار بساماً زوجاً لها، ليكونا بصيص الأمل الوحيد في ملحمة السراب، فـ«بسَّام». لاحظ دلالة الاسم. يتوفَّر على رؤية مغايرة إذ لم يترحَّم على الأيام الماضية، ولم يهلِّل لهذه الأيام، أيام عبود الغاوي: «... ولو توفَّر لنا الوعي والإرادة، لوجدنا الطريق الصحيح، الذي يخلصنا من الفقر، ويوفّر لنا التقدّم والكرامة»، على هذا النحو يرفضُ بسام بؤس الماضي وميوعة الراهن، متطلعاً إلى غدٍ أكثر إنسانيةً وكرامةً للكائن.

## ب. هيجانات وصدامات وتحولات:

تخرجُ القرية عن أطوارها وشؤونها كما لو أنَّ عاصفةً اجتاحتها وزلزلت كيانها، فقد أيقظ الغاوي الشياطين في دواخل الناس، وقلب عاليهم سافلهم، فقد «... باغت الناس، وأشعل بينهم فتنةً، لا يعرفون كيف يواجهونها. تصوري.. فجأةً حضر، وسكب على رؤوسهم ثروات، لا يتصوّرونها حتى في الأحلام. لقد أذهلتهم المفاجأة، وهم يخافون أن يمدوا أيديهم إلى الثروة، ويخافون أن يرفضوها»، وعلى أثر ذلك، ستبدأ الهيجانات والصدامات والتحولات وسيطولُ ذلك الأسرة أولاً، إذ تطلبُ فضة (زوجة ياسين) من عشيقها عبد الرحمن الدرويش (أحد وجهاء القرية) الهروب والتنعم بنقود الأرض المباعة بعد أن تطلب الطلاق من زوجها:

«عبد الرحمن: نسافر! إلى أين؟

فضة: إلى أيّ مكان بعيد، إلى مدينة بعيدة، لا يعرفنا فيها أحد ... أنا وأنت ومعنا مالٌ كثير. ستشتري لي ثياباً جميلة، وعطوراً فاخرة. سنأكل في مطعمٍ، وسننام في فندق.

يصور المقطع النَّصي أثر المال في إفساد النفوس وتهييجها، إذ يدفع «فضة» إلى التفكير بالطلاق من زوجها «سأطلب الطلاق من ياسين»، والسَّفر مع عشيقها، والتخلي عن «الأسرة». إنَّ السفر أحد الدلالات المعجمية للسراب، وسَرَبَ في الأرض أيّ ذَهَبَ ومَضَى

وتـواري، هكذا تبحث فضة عن الحياة . الـسـراب، فـالأمـوال بـرسـم التلاشي والزوال، بل إنَّ «فضة» تتجاوز كلَّ القيم الـقـرويـة والمدينـيـة حينما تشعر أنَّ عطشها للمال بئرٌ لا قرارَ له، فتطلب من عشيقها قطع الـوصـال:» إنَّـكَ لا تفهمني يا عبد الرحمن. ليس لديك ما يكفي حاجتي، أتعلم لماذا ؟ لأني أريد كلَّ شيءٍ، السيارات والملابس والأجهزة والصور الملوَّنة والجمال والفتنة واللذَّة (تنخرط في البكاء) كلّ شـيء.. كلّ شيء.. »، ولمَّا تلتمس «فضة» استحالة تحقيق ذلك، تتّجه نحو التدين، علّ ذلك يخفِّف من وطأة ذلك، لتنخرط ابنتها «ربـاب» في نعيم عبود الغاوي، وتنجز أحلام أمها المرعبة.

غير أن «فساد النفوس» يبلغ الذروة حين يغدو «المـال» المترتّب على بيع الأرض سبباً في الفتك بأسرة التبان (أمين، مروان، مريم الزرقاء)، إذ يعود «مـروان» الابـن الأصغر إلـى «الضيعة» للحصول على حصته من أموال بيع الأرض، غير أنَّ «أمـين» الأخ الأكبـر، يتمسك بـالأرض: »أنت يا أخي عندك وظيفة وبيت في المدينة، وأخمِّن أن الطبيعة الـتـي ولـدت وتـربّيت فيها، لـم تعد تعني لـك شيئاً. أمـا أنـا فهنا مكاني، والأرض هي عملي الذي أفنيتُ عمري فيه. أتتصور كيف تكون حياة مزارع لم تعد لديه أرض؟ ماذا سأفعل، وكيف نعيش؟«. هنا يتواجه منطق القيم مع منطق اللاقيم، التماسك في مواجهة الميوعة والانـقـطـاع عن الجذور: « في أيامنا هذه . يقول مروان . لم تبقَ لـلأرض قيمة إلا في الأشعار والأغـانـي(...) إن بسطةَ صغيرةً على رصيف شارع، يمكن أن تدرَّ أضعاف ما يكسبه المزارع من محصوله »، إنه منطق الهشاشة، والرِّبح السريع، منطق السوق الذي يرى في الأشياء سلعاً مجرّدة من «القيمة»، ولهذا ينهضُ منطق القيمة في مواجهة مـروان: » ...هـذه الأرض التي لا تعني بالنسبة لك إلا مبلغاً من المال، هي بالنسبة لي رفيقة وعشيرة ورزق وحياة تتواصل في الأبناء بعد الممات. ولا تَنْسَ يا أخي المتعلِّم أن هذه الأرض هي التي ربَّتك، وأنفقت عليك حتّى تعلّمت، وتوظّفت، وأدرت ظهرك لنا«، تنتهي المساجلة بين المنطقين إلى الصراع الذي ينتهي بقتل مروان لأخيه أمين، لينتصر المنطق اللاهث خلف الربح السريع، ويُختَتَمُ المشهد بكلمات دالة للزرقاء أمِّ القتيل: »ويلاه .... إني أبصرُ ... ويلاه ... ممَّا أبصر ...«، إنَّها نبوءة الـزرقـاء . زرقـاء اليمامة . التي أماطت اللثام عن هول الكارثة المحدقة بالقرية أو البلاد. هكذا يفرضُ الفساد سطوته على النفوس؛ ليحلَّ القتلُ والصِّدام بدل الوئام والحبّ.

غدا فضاء القرية مسرحاً للتحولات التي فكّكت منظومة القيم؛ فها هما محمد القاسم أحد وجهاء القرية، والشيخ عباس خطيب الجامع، تستبدُّ بهما الرغبات المكبوتة، فيصبحان من رواد المجمَّع السياحي، ويقعان في غرام مطلقتي عبود الغاوي: كريمة وزهية،



لتتقوّض القيم، وتندلع الرغبات المكبوتة من عقالها، لنقرأ خطاب محمد القاسم لـ «كريمة»:» وما ذنبي ... إذا كنت لا أحسنُ الكلام. سأقول لكِ كيف بدا هذا الأمر. فجأةً، وكمن يصحو من رقاد، وجدتُ وجهكِ أمامي. أينما تطلعتُ وكيفما اتجهتُ ثَمَّة هذا الوجه الذي يشعُّ سحراً وفتنةً. في السماء، في الشجر، في الظلِّ، في الشمس، في الغيم، في الزرع، في كلِّ مكان، ثمة هذا الوهج من السحر والفتنة، ولم تفلح مقاومتي، ولم أعد أجد الراحة أو السكينة، فتلك سحرُكِ بي، وجرّني كالمذبوح أقفو أثرك. وأعدو وراءك»، إنَّهُ مشهدٌ من مشاهد السراب، يتخذُ فيه محمد القاسم دور العطشان، وكريمة دور السراب، إنه السَّراب ذاته الذي أخرج الشيخ عباس عن وقاره، لينفجر الكبت »ماذا أعبِّرُ (...) المكان غريب، والزمان عجيب، وأنا كالمأخوذ اكتشفُ بهاءك، وكأني أراك لأول مرةٍ في حياتي. إنها ساعة غريبة تغيّر كل شيءٍ بعدها. كنت أعلم أن التعلّق بهذا البهاء ذنب ومعصية. وكنتُ كلّما ازدتُ علماً، ازدتُ تعلُّقاً. وفَلَتَ أمري من يدي، وعرفتُ علماً أن هذا الحب قَدَرٌ». إنّها غواية الجمال. السَّراب وقد تمكنت من جسد الشيخ الذي لم يعُدْ يبالي بأيِّ رادع:»إني أحبُّ مَنْ وهبني هذا الحب، حتى ولو كان الشيطان نفسه»، غير أنَّ العشق كان بثمنٍ غالٍ، إذ سيهب الرجلان أموالهما، ويتخليان عن العصمة، كيما يذوقا نعمة الحبّ، مادام الحبُّ أصبح سلعةً من السلع المستقدمة إلى القرية، فله ثمنه، هكذا كان شرط الخادم - الشيطان، ممثّل «مافيات» المال، يقول: » لكنَّ اللذة لا يتمّمها في هذه الدنيا، ويغذيها إلا وفرة المال، وحين اقتضيتُ أن يسلم كلُّ واحد ما يملكه لقرينته، وأن يعطيها العصمة وحرية التصرف بالمال، فما بالك إلا لأني دربت هاتين الساحرتين على السبل التي تضاعف المال، وتزيدُ الثراء ثراءً» ، وما تسليم المال وإبقاء العصمة في يدي المرأتين إلا تمهيدٌ لوقوع الكارثة، كارثة الهروب بالأموال إلى الخارج، لتكون مطاردة السَّراب اللعبة الجميلة لمحمد القاسم والشّيخ عبَّاس الملا.

**ج - لذة النهب وهوة الخراب:**

يرصدُ المشهد الرابع من الفصل الخامس والأخير انتهاء مهمة عبود الغاوي والشيطان بعد بيع المجمَّع للمسؤول الكبير، وتحويل الأموال إلى الخارج، وتأسيس حزب يحافظ على ضخِّ الدم، يرصدُ المشهد لذة النَّهب التي ارتكبت بحقِّ أهالي القرية، ليشرفوا على هوة خراب، وتتبخَّر الآمال تبخُّرَ آمال المطاردين بريقَ السَّراب. إنَّه النَّهب وقد مورِسَ بلذَّة ساديّة على جسد الضحيّة وفقَ تقنيّاتِ صناعة البؤس، فحتى عندما يشعرُ عبود الغاوي بشفقة نحو بلده وقريته، يتلقّى جواباً قاطعاً من الخادم:

» عبود: أما كان يمكنُ أن نتجدَّد



إلا على أنقاض هذه البلاد البائسة والتعيسة؟.

الخادم: لا أعرف سبيلاً يجدِّدُ القوة بعد ضعف، دون أن يخلق وراءه خراباً وضحايا.».

إنَّه منطق الأرصدة والأسهم والودائع وحركة السوق التي لا تترك للعواطف مجالاً لتبرز، فالهدف الاستراتيجي لم يكن الربح العابر ولكن . كما يقول الشيطان (الخادم): «لقد جئنا كي نجد علاجاً للتجدُّد ... ونضمن تدفُّق الدِّماء من هذه البقاع الفتية إلى عروقنا التي استهلكها الإسراف والشيخوخة ... لم نيسِّر الفرصة لثراء عدد من الأعوان إلا لكي نزيِّن صورة السوق، ونضمن نزوح الأموال والفوائد إلينا، ولم نبتلع أموال الناس لحاجة، بل لكي نروِّضهم على الخضوع لجبروت السوق وتقلباته ...»، يعكسُ المقطع النَّصِّيَ طرائق الشركات المتعددة الجنسيات، و دهاء دهاقنة المال في كيفية ربط دول الأرياف بالمراكز حتى يبقى اقتصادهم منتعشاً، لا يخرُّ في أزمات الركود، ويحلو لهم التحكم برؤوس الأموال كما يشتهون، لتبقى دول الأرياف تحت رحمة المركز، تتنفس بأمر منه، وتستيقظ بإشارة من يديه، وتنامُ على إيقاع كلامه، هكذا ينجز وكلاء دهاقنة المال: عبود الغاوي والشيطان المهمة، ويَدَّعُونَ العباد رهن الكارثة، فيحلّ السَّراب، كما تتنبَّأ الزرقاء: «اللهم صلِّ على النبي ... أبصر الحكومة توقف القتال، ولفَّ الضيعة غطاء من الرعب والخيب. قُتِلَ مَنْ قُتِلَ. سُجِنَ مَنْ سُجِنَ. وهاجر مَنْ هاجر. ويلاه ... (...) أبصر نفراً من أهلنا، ترك الشيطان على وجوههم ختمه وعلامته. وهم يزدهرون ويزدهرون، ومع الغرباء يتحالفون ويعلون. وأما أهلي، والنَّاس الآخرون في قريتي، أبصرهم يجرون وراء أحلامهم ... وأبصرهم لا يجدون إلاَّ السراب. لا شيء إلا السراب. سراب برّاق وملوّن وقاتل ... آخ ... إنَّ قبضة رهيبة تسحق صدري»، يوظف المؤلِّف أسطورة زرقاء اليمامة ذات القدرة الخارقة على الرؤية عن بعد، وها هي زرقاء ونوس تكشف عن أضاليل دهاقنة المال ولذتهم بالنهب المنظم بالتحالف مع أصحاب الشأن في العالم الثالث، ليغرق في حروبه وبؤسه وتعاسته. هي ذي «ملحمة السَّراب»، ترصد الواقع وما وراءه، لتدقَّ جرسَ الإنذار حتى تتكشَّفُ خديعة السَّراب. في هذا المقطع . وهو مقتبس من خاتمة النص . يحضر العنوان لفظياً ودلالياً، ليؤكِّد الوشائج القوية بينه وبين النص، وتتضح بعض أسراره الدلالية، وكذلك الاختيار الدقيق لعلامة «السَّراب» في التدليل على ما يجري من دمار وخراب حين يتمُّ حوار غير متكافىء بين عوالم متخلِّفة، مقموعة وأخرى متقدِّمة، لتستيقظ الأولى على آمال، فإذا هي سراب ، وفق قراءة سعد الله ونوس للعالم .

### ٣-البعد التَّناصي:

«العنوان» علامة لا تعرف الاستقرار، نصٌ يفيض عن ذاته، وعن النّص الذي يَسمُه، ليقيمَ علاقات إضافية، تَهَبَهُ الثَراءَ والغنى، ليكونَ علامة ولافتةً مشرعةً على طريق القارئ إلى النصّ. من هنا يسعى المؤلف إلى استثمار أقصى الجهود؛ ليكونَ العنوانُ دالاً، ومكثفاً في هيئة «مصيدة»، لإنجاز فعل القراءة، ولهذا يغدو للبعد التناصي أهميتُهُ في طبيعة هذه «المصيدة» وقدرتها على ممارسة الفتك بفرائسها - القراء.

إنَّ العنوان الرَّاهن: «ملحمة السَّراب» ليس بمنأى عن هذا البعد الاستراتيجي، فالمفردة المعجمية «ملحمة» تنفتحُ على تاريخ نصيّ ناء: يبدأ بملحمة كلكامش السّومرية ولا ينتهي بما تناسل من ملاحم ترصدُ على نحو جماليٍّ علاقة الواقعي بالمتخيَّل، والإنسان بالآلهة، الحقائق بالأوهام والأساطير، وبهذا الشكل توجّه مفردة «ملحمة» القارئ في عملية القراءة، فهو إزاء أحداث، يختلط فيها المألوف بالعجيب، والخارق بالطبيعي، وهذا ما يتحقّق على نحو جليٍّ، حين يكشفُ النصّ عن أحداثٍ مغايرة للمألوف، فالخادم (الشيطان) الذي يرافق عبود الغاوي يمتلك قدرات خارقة، فها هو مع عبود «يخرج مرآة يَمسحها، ويهزّها بطريقة معينة، حتى تصفو، وتتجلى فيها صَورة ربَاب»، المتفجّرة بالجمال والألق والسِّحر، وفي سياق آخر، يُظْهِرُ القدرة على التواري، فحين أحاطَ النَّاس بـ «كريمة وزهية» في مخزن الثياب فجأةَ «يخرجُ من جيبه علبة يفتحها، فينبعث منها دخان أحمر ... يختفي ومعه الفتاتان»، هذا فضلاً عن استثمار أسطورة زرقاء اليمامة، التي تراودها الرؤيا، فتبصر ما لا يُبصرُ. هكذا تغوي مفردة «ملحمة» القارئ، لتقذفه إلى عالم يموجُ بالعجيب والخارق والغريب، كما لو أنّ اختيار مفردة «ملحمة» يأتي استجابةً لما حدث في القرية من أحداث وتحولاتٍ سريعة وأعاجيب، ليس بمقدرة أيّ جنسٍ أدبيّ استيعابها ورصدها وتفسيرها وتأويلها سوى «الملحمة»، وذلك أنّ » «الملحمة» نتاج نهائي بعد فترة من الاضطرابات والاختلافات الشديدة تهدف الملحمة إلى تفسيرها«.

وبتفاقم تناصيٍّ مماثل تشعُّ مفردة «السَّراب» في فضاء العنوان، لتستدعي إلى ذاكرة القراءة «نصّ السراب» العتيد في الثقافة العربية، ذلك أنْ تفتّحَ الكينونة في حيّز صحراوي كان من شأنه التمهيد لتأسيسَ «نصّ السراب» أو تأسيس «نص الوهم»، فما يُقْصَدُ بنصّ السراب أو الوهم، ما أنتجته المخيَّلة العربية عن ظاهرة السراب بالمعنى الطبيعي لها أو الرمزي من نصوص وفتات أقوال وأمثال، وشذرات منتشرة هنا وهناك في تضاريس الثقافتين: الشفاهية والمكتوبة، لتمنح مقولة «السراب» حمولةً دلاليةً ثقيلة، نظراً لتبيئرها دلالات الوهم والبريق والهلكة. ومن هنا الدلالة القصوى لمفردة «السراب» لتكون بؤرة النّص وعنوانه وإحدى محارقه الرئيسة، لكونها تومض بدلالات متنوعة، تقذف بها في مَهَبِّ الاختلاف، فالسَّراب أمل يائسٌ وحقيقةٌ واهمةٌ وبريقٌ خافتٌ، وقريبٌ بعيدٌ، وجمالٌ قبيحٌ، إنه منجمُ الاختلاف وفخٌ للحقيقة، هكذا غدا «السَّراب» كائناً في معادلة المشابهة: مسُّ الثرى خيرُ من السراب، أشأم من سراب (ناقة البسوس)، أغرُّ من سراب، ليس بأوّل من غرَّهُ السراب...إلخ، وفيما كانت الصحراء تمارسُ السراب وتوهمُ الكائن بالحياة (= الماء)، بات الكائن يمارسُ السراب على الكائن ذاته ليندلقَ في هوّة الخراب




# من العامية الفصيحة في اللهجة الكويتية

جمعها وشرحها :
خالد سالم محمد
(الكويت)

هناك الكثير من المفردات الكويتية التي تستعمل في اللهجة المحلية، وهي في الواقع ذات أصول فصيحة.. وفي ما يلي نكمل ما كنا بدأناه من قبل:

| | |
|---|---|
| | ز |
| زِبَر | زِبر عليه: أغلظ له في القول وعَنَّفَه. صاح عليه أن اسكت أو اخرج. وفي القاموس المحيط، زَبَر: غُلظ في القول وخُشَن وفي لسان العرب، وزبَرَ الرجل يَزْبُره زَبْراً : انتهره والزِّبير: الشديد من الرجال. |
| زَبِينَة | نقول في عاميتنا: "الحالة زبينَة "كناية عن الحال الرديء والعيش الضنك، وغالباً ما تطلق على قلة النظافة. وفي تاج العروس، الزبين: هو البول والغائط، والحال الزبينة: الشديدة. |
| زَخ | زَخ كيس الرز أوالسكر حمله وسار به. وفي تاج العروس، زَخَّه: أوقعه في وهْدَه، أي مكان منخفض وزَخَّ في قفاه: دفع. |

| | |
|---|---|
| زَرَط | زَرَط الأكل: بلعه بسرعة، ويزرط يأكل بشراهة. وفي القاموس المحيط، زَرَط اللقمة يَزْرُطها: ابتلعها |
| | **س** |
| سَبْرة | السَّبرةُ البرد الشديد في الصباح الباكر دون هواء.<br>وفي القاموس المحيط السَّبرة بالفتح : الغداة الباردة، جمعها: سَبرات. وفي لسان العرب: هي ما بين السحر إلى الصباح، وقيل: ما بين غدوة إلى طلوع الشمس، قال الحطيئة:<br>**عظامُ مقيل الهام غُلبٌ رقابُها**<br>**يباكِرن حَدَّ الماءِ في السَّبراتِ** |
| سَحَّارَة | صندوق خشبي كانت توضع فيه قديماً الأغراض والملابس ونحوها. كما كانت تطلق اللفظة على صناديق الشاي والخضار والفواكه، لا زال البعض يستعمل هذه التسمية.<br>يقال أن أصل السَّحارَة مشتقة من السَحَرة جمع ساحر لأنهم كانوا يضعون فيها أغراضهم ولوازم سحرهم.<br>وفي القاموس المحيط، السَّحارة: هي الصندوق. |
| سَدَح | انسدَح: تمدد، نام قليلاً، غفا، أخذ قسطاً من الراحة.<br>وفي جمهرة اللغة، انسَدَح: أي: انبسط<br>وفي لسان العرب، السَّدْحُ: ذبحك الشيء وَبَسطُه على الأرض وقد يكون إضجاعك للشيء، وقال الليث: السَّدح: ذبحك الحيوان ممدودا على وجه الأرض، وقد يكون إضجاعك الشيء على وجه الأرض سَدحا، نحو القربة المملوءة المسدوحة؛ قال أبو النجم يصف الحية:<br>**يأخُذُ فيه الحَيةَ النبوحا**<br>**ثم يبيتُ عنده مذبوحا**<br>**مشدَّخ الهامةِ أو مَسْدوحا** |
| سرْدَح | المسْردَح: البهو الواسع الكبير، أو الأرض أو الدار الواسعة الفسيحة.<br>نقول: الدار سِمَرْدِحَة: أي واسعة فناؤُها كبير، وكذلك أرض سِمْردحَة.<br>كما تطلق اللفظة على الشخص الذي يأخذ راحته في مكان متسع كالديوان ونحوه، فيقال عنه: متسَرْدِح.<br>واللفظة فصيحة. جاء في كتب اللغة، السِردَاح: الناقة الطويلة أو السمينة، والمكان اللين والأرض اللينة. |



| | |
|---|---|
| سَعْبَل | السَعَابيل: ما يسيل من فم الطفل الرضيع من لعاب.<br>أصلها في الفصيحة، سَعْيُوب: وهو ما سال من فم الصبي من لعابه،والجمع: سَعَابيب.<br>وجاء في جمهرة اللغة لابن دريد، والسَعَابيب من قولهم:<br>سالت سَعَابيب فيه وهو الريق الذي يخرج من فم الصبي متمطّطاً، وواحد السَعابيب: سُعْبُوب. |
| سعد | نبات بري من أحسن النباتات التي تتغذى عليه الحيوانات وبخاصة الإبل. يكثر في جزيرة فيلكا.<br>وفي لسان العرب، والسَّعْدان: نبت ذو شوك، وهو من أطيب مراعي الإبل ما دام رطباً، والعرب تقول: أطيب الإبل لبناً ما أكل السَّعْدان والحريُث.<br>وقيل في المثل: مرعى ولا كالسَّعدان؛ قال النابغة:<br>الواهب المائة الأبكار زينها<br>سَعدانُ توضح في أوبارها اللبَدَ<br>وفي كتاب الفاخر، السَعْد والسَعْدانُ: نبت تسمن الإبل عليه، وليس كل ما يرعى مثله. |
| سَكْسُوكَة | شعيرات تكون مجتمعة أسفل الذقن، ومن تكون لحيته بهذا الشكل يقال لها : سَكْسُوكَة.<br>جاء في المحكم، تقول: فلان ذقنه سَكْسُوكَة: تريد أنها قليلة الشعر. |
| سَلَت | انْسَلَت الخيط: سقط من ثقب الإبرة. وانسلت فلان من المجلس. خرج على حين غفلة.<br>وفي جمهرة اللغة، ويقال: انْسَلَت فلان عنا: إذا انسل وهم لا يعلمون به. |
| سليب | السْلِيب: السروال القصير الخفيف، غالباً خاص بالرجال.<br>وفي القاموس المحيط، السَلِيب: الخفيف، وفرس سَلِب القوائم خفيفها.<br>وأقول: ربما أطلق هذا الاسم على هذا النوع من اللباس كونه خفيفاً قصيراً. |
| سْمَاط<br>صمَاط | مفرش من النايلون ونحوه، يمد عليه الأكل.والجمع سماطات و صماطات. بالسين والصاد.<br>وفي تاج العروس، والسِمَاط من الطعام ما يُمد عليه، والعامة تضمه، والجمع: أسْمِطَة وسِمَاطَات، ويقال: هم على سِماط واحد. |



| | |
|---|---|
| سَمَت | سَمَت: بمعنى ضرب بالعصا ونحوها، وفي لهجة تميم: سَمَتَ يسْمِتُ: من باب ضرب. |
| سنَافِي | رجل سنافي: حسن المعشر ذو مروءة ونخوة وشهامة، وهي من ألفاظ البادية غالباً.<br>فصيحة. جاء في تاج العروس، أسْنَفَت الناقة: تقدمت في السير، وخيل مُسْنفَات: مشرفات المناسج وذلك محمود فيها لأنه لا يعتريها إلى خيارها وكرامها؛ قال الشاعر:<br>ومُسْنِفَة فضل الزمام إذا انتحى<br>بهزة هاديها على السوام بازل<br>وفي جمهرة اللغة، ويقال: فرس مُسْنفَة: إذا كانت تتقدم الخيل في سيرها. |
| سَهَم | يقولون: اعطني سهمي: أي نصيبي. وهذا سهم فلان: أي حصته. وفي جمهرة اللغة، والسهم: النصيب، وهذا سَهْمُك من المال: هذا نصيبك. |
| سَوُم | سام السعلَة: قَدَّرَ سعرها الذي يريد أن يشتريها به.<br>ويقولون للمشتري أو للذي يريد الشراء: سُوم البضاعة أي حدد لها سعراً.<br>وفي القاموس المحيط، السَّوُم في المبايعة: كالسَّوم بالضم سمت بالبضاعة وسَاوَمتُ بها وعليها: غاليت ، واستَمْتَه إياها وعليها: سألته سومها، وإنه لغالي السِيمَة. |
| سَوَّى | سَوَّى: عمل، وسَوَّى الحاجة الفلانية، أصلحها وجهزها. والسْوَاية: العمل، الشغل، يقولون: ما سَوَّى لي شيء: أي لم يعمل أولم ينجز عملي الذي طلبته منه.<br>وهي فصيحة من : السَّايَة: ففي القاموس المحيط، السَّاية: فعلة من التَسْوية.<br>وفي تاج العروس، سَوَّ ولا تَسَوِّي: أي أصلح ولا تفسد. |






# حين يفيض الحزن ...!

شعر: علي السبتي
(الكويت)



أضــــعــــتِ عــــمــــرِكِ لا جــــــداً ولا هــــزلا
ولا ســـلــكــتِ طـــريـــقـــاً يـــزهـــر الأمـــلا

ومـــا تـــأمـــلـــتِ فـــي الـــدنـــيـــا وبـــهـــرجـــهـــا
ولا حـــســـبـــتِ لأخـــرى تُحـــرق الـــمـــقـــلا

فـــلـــم تـــري غـــيـــر أضـــغـــاث مـــبـــعـــثـــرة
يـــظـــنـــهـــا الـــوهـــم أن لا تُـــخـــلـــط الـــسُـــبـــلا

فطفتِ في كل سوق تبتغين هوىً

وهل يدوم هوى في السوق قد شُتِلا

فما هوى السوق إلا سلعة عُرضت

ومن يُساوَم فيها عاد منتعلا

ترين كل كبير في دراهمه

وقد تحوّل مما فيه مبتذلا

* * *

لو كنتِ تدرين أيَّ الدربِ سالكة

لكنتِ كالنجم يَهدي السائر السبلا

ولستُ أعتب.. نفسي لا تطاوعني

لكن حزناً بقلبي فاض فاشتعلا

وما تكشف لي ما عاد محتملا

فصرت أشكو إليكِ منكِ ما حملا




# يا حسرةً في فؤادي

شعر: ابراهيم الأسود
(الكويت)

يا حسرةً في فؤادي
أُوارُها غيرُ بادِ
وقادةً دون حِسٍّ
كالجمر تحت الرمادِ
قد أيقظَت بي همومي
وشرَدَتْ لي رقادي
قضيتُ ليليَ منها
ودمعتي في اضطرادِ
وسادتي من حريرٍ
كأنها من قتادِ
وكيف يَعدمُ ناراً
مَن قلبه كالزنادِ
يصطلكُ بين هشيمِ الـ
ـمُنى وحَرِّ البِعادِ

جَرّاءَ من قتلَتني
ولحظُها في الغمادِ

تجمَّعت في حلاها

أحاسنُ الأضدادِ

فجسمُها محضُ روحٍ

وقلبُها من جمادِ

ووجهُها في ابتهاجٍ

وطرفُها في حِدادِ

فصُفرةٌ في بياضٍ

وخُضرةٌ في سَوادِ

وجَـفـنُها في فتورٍ

وخدُّها في اتـِّقادِ

وثغرُها مثلُ وردٍ

مغمَّسٍ بالشِّـهادِ

يَـفْتَرُّ عن عزفِ ناي

وعن أريجِ زَبادِ

والصوتُ يمضي ويبقى

رَجْعُ الصدى في ارتدادِ

وجيدُها جيدُ أروى

تُرَبُّ بين الثـِّمادِ

لو أن كعباً رآها

لم يكترث بسعادِ

أو عاصرت قيسَ ليلى

لخصَّها بالودادِ

تحكمت فيَّ لمَّا

تمكنت من قيادي

ما مُسعِـفي نَوْحُ باكِ

ولا تـَرَنـُّمُ شادِ

ووصلُها مستحيلٌ

في مِلَّتي واعتقادي.






# قفل حديدي

شعر: محمد الصاوي
(الكويت)

قفلٌ حديديٌ على قلبي
قفل حديدي على قلبي يراه الجالسون
على جهاز الفحص حين أمر من باب المطار
يبتسمون
وليس يصغي واحدُ منهم
لأصوات الصفير
كشف الجهاز حقيقتي
قفل حديدي على قلبي ثقيل
ليس يفتحه بكاء للأرامل
ليس يفتحه نحيب أو عويل
وأمر من باب المطار
وأخلع الخاتم
والهاتف المحمول والساعه
فإذا عبرت تطن أصوات الصفير أكاد أرجع
ليس يسمحْ لي الموظف...

- هيا تفضل سيدي

ويدوس في أدب على (يا سيدي)

قفل حديدي على قلبي

أتسمع أنت أصوات الصفير؟

بوابة التفتيش تفضحني وتعرف أنه قفل حديد

ضحك الموظف من كلامي

- هيا تفضل سيدي

ستعطل الطابور هيا

فألم أشيائي وأدخلُ ليس يرحمني الصفيرُ

يطن في أذني طويلاً ليس يسكت.








# سميتُها ليلى

( أتباعد عنك فأصبح ألف رمادِ

وأعود إليكِ سليم القلب )

شعر: محمود أمين

(مصر)

تأتي كفاصلةِ الندى
وتمرُّ من شجرِ السماءِ
كأنَّها سهمٌ نهاريٌ على أهدابهِ
وعدٌ تشَكّلْ

قوْسُ الدجى من كحْلِها
والياسمينةُ عرْشُها
والصبحُ خاتمُها المُدلل

هذا أنا .. كأسٌ وعنقودٌ
وفؤادي المُبتلّ .. مَمدودٌ
(ياقلبها السلطانَ لو يقبل)

سميتُها ليلى
وأخبزُها هوًى

فتردني سطراً
على حجرِ الغمام

هي منُتهى ماقالهُ وجدٌ
وأولُ ما تسرَّبَ من هوًى عالٍ
وأبهى ما تفتّحَ من يمام
وهي التي انقسمَ الجمالُ
على يديها.. واحداً
وهي التي تمّت سناءً..وسنابلْ

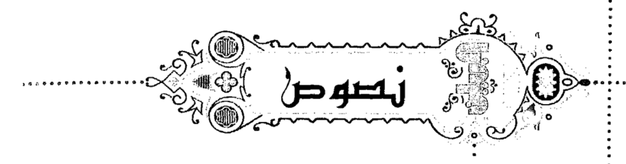
مَلأَتْ صِباها
واشتراها الوجدُ من دمها
وصَفَاها.. ورقرَقها ..جَلاها
ثم أوجعني بها

يكتظُ لؤلؤُها
فتشكوها ملائكةُ الزمُرُّدْ

أوَكلما أغفو رمَتني بالمنزَّهِ
من مفاتِنها..!

لكِ البلادُ
لي الرمادُ
لكِ الغمامُ
لي الغيومُ
لكِ الصِّبا
وليَّ الصبابةُ كلُّها
والكحلُ أنتِ
أنا السوادْ






# للطفولة بريق جذاب

بقلم منى الشافعي
(الكويت)

عندما تنتابني بعض الهواجس والأفكار والرؤى المتداخلة، و تتراكم متطلبات الحياة الخاصة والعامة فوق كتفي، تتصارع في داخلي رغبات حياتية كثيرة وطموحات متناقضة.. تتعبني وتثقل رأسي وتزدحم في مخيلتي فتزيد من ثقله وتعبه.. فنحن نعيش في عالم صاخب متحرك يضج بالمتغيرات اليومية والتحولات السريعة لنبض الحياة.. أما الهدوء والسكينة.. العزلة والوحدة.. التأني والتروي .. فليست من أبجديات هذا العصر، وبالتالي نتمنى دائماً تحقيق رغباتنا اليومية بسرعة جنونية... فعندما تهاجمني تلك الرغبات المحمومة، وقبل أن أختنق من تنوعها وفوضويتها، أجدني وقد سيطرت عليّ رغبة ملحة بتذكر طفولتي وبساطتها واستعادة بعض أدق تفاصيلها... فأنا مسكونة بطفولتي رغم سني وكثرة تجاربي الحياتية، مازلت أحتفظ بداخلي ببقايا صورها الحلوة الجميلة... وأعتقد أن تدليل أمي لا يزال يلفني بحنانها و دفئها.. أما لذة حليبها فلا يزال يرطب جفاف لساني.. فحبي لأمي تجاوز الحدود – يرحمها الله- .

دائماً أتذكر حي الشرق.. مرتع الطفولة والصبا ببحره الأزرق الشفاف وشواطئه الرملية المنبسطة..وأحلامي الصغيرة التي نمت وكبرت بين "سكيكه وفرجانه" وتعرجات دروبه.. يسحبني الحنين إلى بيتنا الصغير البسيط وكأنني أعيد بذاكرتي بناء ما تهدم من ذلك الحي القديم وتراثه العريق الذي أزالت معاول الهدم الحديثه معظمه وقضت على معالمه العتيقة.. فذاكرة الطفولة تلتصق بذاكرة المكان بكل تفاصيله وجزئياته الصغيرة، فعندما يتعلق الإنسان بمكان ما ، من الصعوبة أن ينساه، أو ينفصل عن الذاكرة.

أعشق طفولتي... أعتز بذكرياتها على بساطتها.. فهي لا تزال تملأ قلبي بالحب والفرح... الشوق والحنين لأيامها البعيدة الحلوة، ولن

أسمح لها أن تغادرني أبداً فلا تزال تعيش معي بكل ألوانها وصورها وكأنها حدثت البارحة.. فحين أجلس في سكينة مع نفسي وأسترجع بعضاً منها، أشاهدها بوضوح نقية صافية وكأنني أشاهد فيلما سينمائياً صور حديثاً بالألوان... يا له من حب وتعلق بأحلام الطفولة!

* * *

تقول الفيلسوفة "ديوتيما" صديقة سقراط (إننا نقتطع نوعاً واحداً من الحب نطلق عليه اسم الحب- الحب العاطفي الرومانسي بين رجل وامرأة- في حين أن كلمة الحب تطلق على جنس أو نوع أعم وأشمل من هذا الاستخدام الضيق.. فإن الحب يطلق على كل رغبة عند الإنسان"... لذا فتعلقي بطفولتي هي الرغبة التي ستظل مشتعلة في داخلي... وهي الحب المميز الذي لا ينطفئ أبداً في حياتي.. فللطفولة بريق جذاب يسحبني رويداً رويداً من تلك الأمكنة الصاخبة بنبض هذا القرن إلى ركني الذي أفضله في البيت.. كم أحب أن أفترش أرض هذا الركن ويدي تتكئ بنزق على إحدى الأرائك (القنفات).. أغمض عينيَّ على حلاوة الماضي.. أتأمل.. أسترجع خزين الذاكرة.. ألتقط بشغف بعض الصور المرتجفة والمتناثرة في الذاكرة لطفولتي ولتلك الأيام البريئة البسيطة التي عشناها نحن جيل الخمسينيات.. ها هي والدتي الحبيبة تفترش البساط الأحمر الوحيد الذي نمتلكه لنفرشه في الحوش في المساءات الجميلة، وأمامها ماكينة الخياطة، وقد ارتاحت بين يديها الماهرتين قطعة قماش قطنية زاهية بلونيها البرتقالي والأصفر وقد انتثرت زهور بيضاء صغيرة تناغم جميل فوق اللونين.. أليست حالة غريبة أن تختزن ذاكرة الطفولة ألوان هذا القماش ونقوشه التي تزينه؟!.

برشاقة يديها... بابتسامتها المعتادة وبلحة الحنان التي تميزها، تدير أمي ماكينة الخياطة بهدوء ورقة.. .أشعر وأنا أنظر إلى حركتها أن قطعة القماش أخذت تتلوى ثم تتشكل وأخيراً تتغير معالمها.. و فجأة! تتوقف حركة الماكينة ويختفي صوتها الرتيب للحظات، ليقوم المقص الكبير بواجبه..،هكذا تتناوب الماكينة والمقص على قطعة القماش لبضع ساعات، حتى تنتهي الوالدة من تفصيل وحياكة ذلك الفستان الجديد الذي سأتفاخر به بين أقراني الصغيرات حين ألبسه – وأكشخ به- في مساء اليوم التالي !!.. أما القماش الجميل فقد اشترته أمي من البائع المتجول سالمين- راعي الخام- ذلك الإنسان البسيط الطيب الودود.. أين أنت الآن يا سالمين؟!.

أما أخوايْ الصغيران فكانا يلهوان ويلعبان مع أقرانهما الصبيان في الفريج أمام البيت.. قطتنا البيضاء الجميلة- القطوة عبُول- كانت تلهو ببعض الخيوط الملونة التي سرقتها من علبة أدوات الخياطة بغفلة من الجميع،ها هي تتقافز هنا وهناك معلنة عن فرحتها وبهجتها هذا المساء.

والدي الحنون – يرحمه الله –تسترجعه ذاكرة الطفولة وهو جالس في تلك اللحظة وبين يديه أحد كتبه الأدبية التي لا تفارقه أبداً فقد كان شغوفاً بقراءة الشعر والأدب.. أتذكره جيداً جالساً على كرسي من الخشب يزين ظهره- الكرسي-



مربعات متداخلة من خشب البامبو الرقيق، وقد تآكلت وتقطعت بعض تشكيلاتها المتشابكة لتصبح بلا شكل محدد.. أما قوائمه -الكرسي- فيزين إحداها شرخ طول لف حوله خيط سميك بعناية وقوة.. الحمدلله أن والدي لم يكن يعاني من السمنة وإلا !! أما الوالدة فلم تتشجع يوماً لتجلس على هذا الكرسي خوفاً من..!!.

أما تلك الطفلة المدللة.. فقد كانت ألهو مع دميتي المصنوعة من القماش المحشو بالقطن وقد ارتدت فستاناً جميلاً حاكته أمي من بقايا الأقمشة، تزينه بعض الإكسسوارات البراقة – الترتر- المتوفرة آنذاك... كنا نسمي هذا النوع من الدمى "الكردية"... أقول كنت ألهو بشغف مع دميتي الجميلة، والقناعة تغلف داخلي والفرحة تسكنني والمتعة تملأ روحي الصغيرة.. ذلك عندما كانت الحياة بهذه البساطة وتلك العفوية المحببة والشفافية الرائعة.. فكانت قبلة أبي الحنون على خدي وعناق أمي المحموم في تلك اللحظة البلورية الصافية العذبة، ودخول أخوايْ الصغيران فجأة! من الباب، بصراخهما المعتاد، وضجيج ألعابهما، وصوت الباب المزعج وهو يُصفق من يد أحدهما بقوة طفولته... تلك اللحظة المتداخلة بالحب والحنان والصخب والضجيج واللعب والجد.. كانت عندي قمة السعادة التي نتطلع إليها نحن أطفال ذلك الماضي البسيط.. يا لها من متعة نشتاقها ونَحنُ إلى تفاصيلها وشفافيتها.. دمية.. قبلة.. عناق.. قطة.. بساط أحمر .. كرسي تزينه الضمادات.. وصراخ الصغار وصخبهم.. إذن، ليست المسألة لحظتها ما نملك، ولكن كيف وكم نستمتع بما نملك حتى وإن كان أقل القليل.. هذا الذي يخلق القناعة لتظللنا السعادة بأوسع أفيائها..!!!

* * *

مع أن الأزمنة قد تغيرت، والأمكنة قد تبدلت، والأشياء تنوعت، والصور تجددت، إلا أن طفولتي بدقائق أمورها لا تزال تسحبني بقوة لتذكرها.. ها أنا أشم رائحة قالب الكيك- قرص عقيلي- عند عودتي من المدرسة ظهراً في فصل الشتاء البارد- كانت أمي تخبزه على منقل الفحم ( الدّوة)- وبقربه ارتاح إبريق- قوري- الشاي ودلة الحليب المعطر إما بالزعفران أو الهيل أو الزنجبيل.. يا لها من قطعة كيك وكوب الحليب الذي أعشقه صافياً يتصاعد البخار منه ليرسم تشكيلات غريبة تتراقص في فضاء الغرفة الصغيرة.. ويا لها من صرخة حنونة من فم الوالدة تنهيني عن أكل تلك القطعة من الكيك وشرب كوب الحليب قبل تناولي وجبة الغداء.. .لأنه حسب توقعات أمي ستسد نفسي عن وجبة الغداء.. بينما توقعاتي.. أن قطعة الكيك هذه ألذ وأطيب من "مطبق سمك" أو "مجبوس لحم" .. لكنني كنت عنيدة ومتمردة ورأسي يابس.. وكأنني الآن بتذكري أشعر بلذة هذه الكيكة وأشاهد بوضوح تشكيلات بخار الحليب الساخن.. ولكنني لا أتذكر شيئاً عن وجبة الغداء!!

يأتيني الآن صوت – بوطبيلة- في ليالي رمضان الكريم، ينادي بصوت عالٍ مبحوح ممزوج بشيء من الحنين ( يا نايمين.. السحور) .. وهو يضرب بقوة على



طبلته كي ينبه أهل الفريج لدخول موعد السحور... ساحباً بيده حماره الهزيل المسكين الذي أتعبه طول الليل. ليتناغم صوت أبو طبيلة مع رنين الجرس المعلق في رقبة حماره.

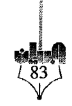
أتذكر ليالي الشتاء الباردة... حيث كانت الأمطار تبدأ برذاذ خفيف قبل أن تشتد... وكان منظر الماء بتساقطه الرتيب يجذب الأطفال الصغار للهو واللعب تحت قطراته العذبة... كانت الفرحة ترتسم على تلك الوجوه الصغيرة البريئة فتبدأ الأفواه العطشى بترديد الأهازيج مثل .. ( طق يا مطرطق.. بيتنا يديد.. مرزامنا حديد).. يصاحب هذه الأهازيج الرقص والتقافز إما بالحوش أو في الشارع – السكة- حتى تبتل ثيابهم وترتجف أبدانهم وتدور رؤوسهم الصغيرة من الدوران حول أنفسهم.. وحين يشتد المطر أكثر وأكثر.. تخرج الأمهات فجأة!! تبحثنَّ عن الصغار!! تختلط الأصوات.. كل أم بمناداتها، من تلوم، ومن تصرخ بحنان، ومن تضرب برفق، وهكذا تتلون طرق العقاب في البيت حيث الإحساس بالدفء والأمان والحب والحنان مهما كان العقاب شديداً... وغالباً ما يكون لوماً وضرباً خفيفاً يُضحك الصغار ولا يبكيهم..

* * *

أمام باب المخبز... تأتيني رائحة الخبز الخمير- خبز التنور- الدّبل المزين بحبات السمسم... بعد أن يعد الخباز للخمسة يناولني أقراص الخبز الساخنة.. أتحرك عائدة إلى البيت الذي لا يبعد حتى عشر خطوات عن المخبز.. أرفع الأقراص بيدي الصغيرتين المطبقتين بقوة على حافة الأقراص.. أقربها من أنفي، أتلذذ بشم رائحتها الطيبة التي تنفذ إلى معدتي قبل أنفاسي.. يا لها من رائحة تستعبدني، لأبدأ بالتهام الفقاعات المحمشة التي تعلو وجه القرص الأول- هذا ما سمحت به المسافة- والتي دائماً تغريني فأقضمها بأسناني بقوة وأتلذذ بأكلها وكأنني ألتهم صحناً من الآيس كريم في وقتنا الحاضر.. ها هي والدتي تنتظرني أمام باب البيت كالعادة تراقب حركاتي.. تتناول الخبز من يديّ الصغيرتين وقبلة الشكر تسبقها إلى خدي.. تبحث عن القرص الذي نتفت كل فقاعاته اللذيذة ثم حشرته بذكاء طفولي بين إخوانه الأربعة حتى لا أحد يكتشف فعلتي وبالتالي يعاقبني.. ولكن أمي تجد ذلك القرص المندس بين أقرانه.. تلتقطه بخفة.. وقبل أن يدخلني الخوف وترتجف أوصالي..تفاجئني ابتسامتها الحانية.. ثم ضحكتها العالية التي تريحني وتخفف توتري .. تتركني وتذهب إلى المطبخ أتنفس الصعداء!!.

يا لتلك الذكريات الملتهبة بالحنين والموسومة بالشوق، المغلفة باللهفة، المزدانة بالحب والألفة، المتدثرة بكل أنواع البساطة والعفوية والشفافية وفطرة الماضي.. لنوجه اليوم هذا السؤال إلى أبنائنا – نحن أطفال الخمسينيات-:

هل لطفولتهم نفس هذا الوهج الوضاء وذاك البريق الأخاذ وتلك الجاذبية القوية التي تشكل ملامح طفولتنا؟!!.






# تكوين

بقلم: أفراح فهد الهندال
(الكويت)

الجدرانُ تئِز بالوحدة..

تتدلىّ ألسنة شقوقِها أمام ضرباتِ مطرقتك..

تلفظ مسماراً يعلّق الذكرى في شساعة الانتظار..

تتأملينه بين إصبعيك.. رأس فارغٌ ومسطّح .. طاعن بالوحشة.. كهذا الجدار!

تقتربين من النافذة..

يرتمي حلمك المصوّب على إطار نافذةٍ مقابلة لينعكس مموهاً بالمسافة، تحدقين بالمشهد الذي تراقبينه كل مساء.. إطار معلقٌ بثبات على المبنى الآخر..

خلفيته جدارٌ ينبض بظلّيْن متعانقين ممتدين لعجوزيْن.. تعزف شمعةٌ قريبة منهما مقطوعة حزينة.. لصورة صبي معلقة وفي زاويتها شريطة سوداءَ.

محاكاة المشهد.. كان دافعك لتكوين هذه اللوحة..

حيلة ابتدعتها لتستحضر الغائبين في مهبّ الغربة.. متأنية تنتشلين من الصندوق.. مؤونة الأمسيات الباردة.. صورةً صورة..

لكن.. من يجرؤ على إشعال جذوة الخمسين لامرأة ما تزال تحتفظ بيومية معلقة ماتت أرقامها منذ عشرة أعوام عند غصة رحيل مفاجئَ؟

بين الورقة المتأرجحة الصفراء والصورة ينبّ قهرك: "قد شُطِبتُ من قيد قلبكَ.. أعلم ذلك! فالقائمة لا تتسع لاسمٍ تركْته للسنين.."

؛

لا ريب أن الزمن كان كافياً لشحذ حافتيّ المقص الذي جرّد الجسد من المكان البعيد والأفراد والأثاث.. ليختزل مفارق الطرق..

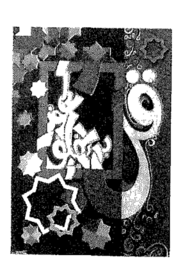
تتقهقر خطواتك حتى لحظة شلل، صورة أخرى وشجن مموّه بالعتاب: "يااه للغربةَ هل أخذتك منّي أم نَسيتَ رائحة أمك!"شهقاتك مسموعة.. فجوات المسامير تشربتها ونزّت بها جارفةً غراساً كثيرة تحفل بها الجدران المجاورة لك..

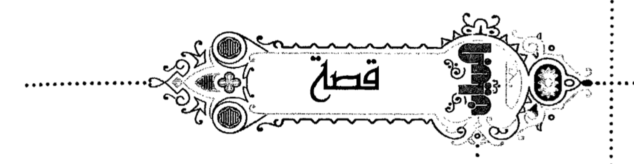
لن يكذبك أحدٌ لو قلت احتضنك وبالحنين والأسى بلّل ثيابَك!

كان المقص ماهراً جداً في حياكة تذاكر حضورهما.. تضمين الجسدين.. تزرعين خلفهما بياض الحضور.. وأمنية التجلي..

يحاول أن يحفرها المسمار عميقاً في الذاكرة.. الشروخ ترسم على جدارك اللا.. ترتجف أمام عالم مؤطر شكلته القصاصات..

طرقات الباب تقرع جرس اليقظة.. تسقطين المطرقة.. تنكفئ الصورة على وجهها وأنتِ تفتحين الباب.. لشمعة مضاءة يمكنها احتضان ظل ثالث.






# ولتحيَ الحرية

بقلم: فردريك بسًا (*)
ترجمة: محمد بنعبود
(المغرب)

كان ثمة شمس وريح تكنس الميناء. وإذن فقد فتحت عيني وانصرفت. كان ثمة شراع مستدير ينتفخ ويصفق مع كل هبة ريح. ابتسمت فوقي، شاهدت طيوراً بيضاء تعبر السماء الملبدة بغيوم كثيفة. قدم نثار ماء مالح ليلامس محياي كما كان يفعل عندما كنت طفلاً. ثم شاهدت سمكات سبح أمام هيكل الزورق،وأعتقد حتى أنه كان ثمة دلفين.

وإذن فقد بكيت.

أحسست بجناحين ينبتان فيَّ، فحلَّقتُ، حلقت طويلاً وسط طيور بحرية ضخمة كانت عائدة إلى بلادها الأصلية. حدقتني بنظرة غريبة غير أنها تركتني أقوم برحلتي.

عندما أصبحت السماء حبراً صينياً، حططت الرحال فوق جزيرة يعيش عليها أناس عراة. أقبلت نحوي امرأة. نظرتها كنظرة آلهة وعلى شفتيها ابتسامة فاتنة. أعتقد أنني نكست بصري. كنت نسيت بأنني رجل.

* كاتب فرنسي

سمعت باباً تُصرُّ وأصواتاً مختنقة، ثم لا شيء.

اعترتني قشعريرة، قشعريرة قوية.

انطلقت وسط الغابة متبوعاً بكلاب وحشية. شاهدت جدولاً فغطست في المياه الصافية سادّاً عيني، مشمولاً بالدفء وبالسعادة. راقبتني سمكة صغيرة. حكيت لها حكاية، ليست حكايتيَ لا، فقط حكاية ساحرات يأتين ليلاً ليرسمن أحلاماً لأطفال سعداء.

سمعت دمدمة تكاد تكون غير بشرية، لكنني أعتقد أن الأمر كان يتعلق بصوت امرأة.

انصرفت السمكة، بضربة ذيل واحدة، نحو شواطئ أخرى. كم كانت جميلة سمكتي تلكَ

وإذن، فقد خرجت من الماء عند المكان الذي يقر فيه قرار الجدول على شواطئ رحيبة ودافئة، مرملة وصخورها مستديرة.

كانت حورية بحر تنشد لحناً سبق لي أن سمعته يوماً عندما كنت نائماً في ظل شجرة أثل. شاهدتني هي أيضاً فابتسمت لي. لمعت عيناها الكبيرتان. كان عنقها محاطاً بلون أزرق بحري.

في هذه اللحظة سمعت صياحاً: (ولتحيَ الحرية!)، ثم هزيم رعد قوي، لكنها لم تمطر. هنا، الرعد يدوي باستمرار.

فرت وسط النهر ولم أرها بعد ذلك أبداً، حورية البحر.

آنذاك سلكت الطريق الملتوي على طول التلة المحفوفة بشجيرات الزعرور والرمان المزهرة. كانت رائحة عشب مقطوع لتوه تعطر الطريق الذي تسد أفقه، بعيداً، شجيرات قسطل عتيقة. أمسكت في يدي بورقة ذابلة شممتها طولاً وقذفت بها في الهواء. مرت عبر النافذة الصغيرة، ثم لم أر أي شيء آخر.

على قمة جبل، نثر الثلج على الزهور وشجيرات العليق حباته الفضية.



(ولتحي الحريةَ)، ثم هزيم رعد جديد.

أحسست أنني بردان، لكنني لم أنبس بكلمة.

من أعلى الجبل تبدو غابة ضخمة تنتشر في الوادي المشقوق بجداول، وأبعد من ذلك قطعان جمال تتوجه نحو واحة مجهولة.

أخذت طريق الواحة الضائعة، فضعت، بالطبعَ كانت الطريق مُعَلَّمةَ بهياكل عظمية مقلقة ويصمت رهيب. تابعت طريقي. الصحراء شاسعة للغاية.

كانت الرمال المحرقة تصبح فوق الاحتمال،وكانت حصة الماء التي أحملها تستترف منذرة بالخطر.

كنت وحيداً في الصحراء.

شاهدت ماءً، بركة، هي بركة بالفعل. عدوت معتمداً إلى قواي الأخيرة، دون أن ألتفت.كنت أعدو قدماً فقط. كنت عطشاناً، وأعتقد أنني كنت أرتعش. بالطبع، لم يكن ثمة شيء غير سرابٍ قاسٍ. هيكل عظمي قديم لفرس ممدد. هنا انتبهت إلى أن أصابع قدمي تؤملني كما لو أن زهور الرمل تمتص دمي.

في هذه اللحظة اكتشفت إلى جانبي رجلاً يلبس لا شيء. مد يده نحوي وابتسم لي. لولاه لكنت مت في الصحراء. كان شاعراً على ما أعتقد. أراني منزلاً أبيض بدون باب، كان يخفيه طي قميصه الأبيض المبقع بالأحمر. أمام باب المنزل خمسة أطفال يبتسمون كملائكة، ثم نام مطولاً.

في أحلامي صحت: (ولتحيَ الحرية)، ثم هزيم رعد دائماً، دون مطر.

كانت الساعة تشير إلى السابعة.

تكون الساعة دائماً السابعة عندما تنتهي رحلتي.

وإذن، فإنني أستيقظ وأفتح الباب الذي ينزلق وآخذ طبقي. باب صغير أمر محزن. وقريباً لن يعود لي ورق.

من فضلكم، مكنوني من بعض الورق أو افتحوا هذا الباب الكبير، فأنا أريد أن



أعود إلى بيتي مع كل أصدقائي.

طائرة ورق، عليه خربشات كلمات، تعب الساحة، تلامس البرج المعدني الصغير وتحتك بالجدران الصخرية الضخمة وتستدير فوق الأسلاك الشائكة، ثم تهوي على الطريق التي تقود إلى سانتيكو. رأيتها تسقط على قارعة الطريق المبلل، وانتظرت معجزة. لم تحصل معجزة. سحقتها شاحنة عسكرية دون حتى أن تنتبه إليها. اختفت طائرة الورق محمولة بتيار الخندق في رحلة جديدة.

ذات ثلاثاء من آخر شهر ديسمبر، حلقت الطائرة بجلال. لكن الريح، ذانك اليوم، كانت قد غيرت اتجاهها. عندما عبرت الساحة أسقطتها هبة داخل الأسوار العظيمة. حطت ببطء على الجزمة الملمعة لرجل قبعته العسكرية معتمرة بعناية ثُبِّتت عينان سوداوان على النافذة التي حلقت منها الطائرة.

بعد ذلك بقليل انفتح الباب الكبير، ليس الصغير، ولم تكن الساعة تشير إلى السابعة. للمرة الأخيرة.

في الساحة كانت تسمع: (ولتحيَ الحرية)، متبوعة بسلسلة هزيم رعد برائحة البارود.

في هذه اللحظة انطلقت طائرة ورقية أخرى في سماء حرية، من نافذة صغيرة أخرى، للقيام برحلة جديدة.

منذئذ، أقلعت طائرات ورقية كثيرة، وأيضاً سمع هزيم رعد مكثف.

لا تنسوا أبداً صنع طائرات ورقية.




# صباح (قبّاري) المنور

محمد عطية محمود
(مصر)

ككل صباح، ترتقي . في مواجهتي، تحت الكوبري . سلم كابينة سيارتي.. تتسلق مقدمتها العالية.. تمسح الندى عن الزجاج.. تطوقه.. تتأمل انعكاس وجهك عليه، بشعر لحيتك المتغول، الذي لم تحلقه منذ العيد الفائت، و طاقيتك الصوفية الوحيدة، التي ورثتها عن أبيك. تشد عروق رقبتك.. تتأملها ؛ فيبدو لون بشرتك الحقيقي، الأبيض.. تتحسس منابت الشعر في زاوية التقاء صدغك برقبتك.. تهرش شعر لحيتك، ثم تمتد يدك لتحتويها من أسفل. تضم شفتيك للداخل ؛ فيتهدل شاربك كثيفا، متشابكا مع شعر الذقن الناتيء.

من مقعدي على باب مقهانا، بسيجارة في فمي، و كوب الشاي الساخن في يدي، أناديك بين لحظة و أخرى:

. يا قبّاري.. الشاي قرب يبرد..

تنزع وجهك من الزجاج.. تهز رأسك، ثم تعود إلى ما كنت عليه.

دائما تسبقني إلى السيارة، بل هي التي تسبقني إليك ؛ فهي تنام في حضنك، تحت بيتك، كما أنك لا تنام قبل أن تمارس عليها طقوس فراغها

من حمولتها اليومية.. تكنس أرضية صندوقها من بقايا ما ننقله سويا من الميناء إلى الشون، ثم نعود إلى المقهى فارغين، في انتظار لشحنات أخرى قد تأتي اليوم أو غدا، أو ترهننا في انتظارها لأيام لا نغادر فيها المقهى.. تغسل العجل و الأجناب مما علق بهم من أوحال.. تلمّع كراسي الكابينة . التي أجرينا عليها تصليحات، بعد سنين لم تمهلني أقساط السيارة الموجعة من عملها . تغسل أرضيتها .. تنظف أبوابها من الداخل.. ترش فيها المعطر، قبل أن تغلقها و تصعد لتنام، و أحيانا تنام فيها من شدة التعب، ثم تسبقني بها . أيضا . إلى هنا .. تحت الكوبري.

أعود فأناديك:

. يا قبّارى.. الشاي "تلج"

تقفز، بعد أن صارت الكابينة بزجاجها، تضوي في ضوء الشمس، التي انبسطت على نصف الكوبري، بقامتك القصيرة، و عينيك الشاخصتين داخل المقهى، و جسمك يتنطط على الأرض كالكرة المطاط. تشد حزام الـ (جاكيت) الـ (ووتر بروف)، الذي اشتريته من البحّار السوري، الذي جاء على العبّارة التي شحنّا عليها برتقالاً ؛ ليقيك لسعات ليل الميناء البارد.

و بخطوات سريعة، تعبر الشارع.. تقفز على الرصيف.. تلج المقهى.. تسحب كرسيا آخر، و تضعه أمامك.. تفرد عليه رجليك . في ظل ابتسامتي الراضية . فيباغتك صوت أحد المارين من معارفك أمام المقهى:

. صبّح.. يا ولا .. يا قبّارى.

فتحدجه بنظرة مفعمة بالغيظ، و تشيح بوجهك عنه، و لا ترد، و تشفط كوب الشاي البارد، و تتحسس جريدتك التي لم تفتح صفحاتها بعد، و تنادي على صبي المقهى:

. شاي "تاني" يا بني.. "شايك" "متلج" .

فيرد عليك بمرح و صوت عال:



. حاضر يا بورة.. يا أستااااذ بورة.

تشعر أنه يدللك، و يستبعد أنه يسخر منك ؛ فتفك تكشيرتك الصباحية.. تضع سبابتك و إبهامك الشمال، على شق وجهك الشمال، و تتكيء بكوعك على المنضدة.. تتأمل أصابع يمناك الغليظة، المتشبعة بلون الشحم و(الجاز)، و تفوح منها رائحتهما مختلطة برائحة المنظف.. تمسح يدك في جنبك، و تنظر إليّ شبه متحفز:

. "على فين النهاردة يا سطى" ؟

أمط شفتيّ، مع هزة من رأسي، و نظرة محايدة أداري بها بسمتي ؛ فتبادرني:

. أنت نسيت "يا سطى" ؟.. أنا أقول لك.. عندنا مركب (...)

فأضحك، و تنتشي و أنت تعدل ياقة قميصك المطوية تحت ياقة الـ (جاكيت)، و يندلع صوتك متمثلا فراغ الصبر، أسياناً، على صبى المقهى:

. الشاي يا بني.. عندنا شغل.

يسرح بصرك نحو جامع " سيدي القبّاري " ؛ فتتغبش عيناك، و يهتز رأسك، و توليني جانبه المعتم، و ترتخي رجلاك عن الكرسي.. ينحدر جسمك للأمام باتكاءة يسراك على فخذك.. أكيد تتذكر أباك، خادم الجامع و شيخه الاحتياطي، أو ربما تذكرت الورقة الصفراء المعلقة على حائط حجرة أمك، تشهد بأنك قد أنهيت تعليمك فوق المتوسط منذ سنين، لم تعد تذكر عددها، أو أشياء أخرى لم تحدثني عنها بعد...

أراك تائهاً، و لا أنبس بكلمة.. هكذا تعودت أن أتركك مع نفسك.

يتعالى صوت قطع (الدومينو).. تقرقع على ترابيزات المقهى، مع أصوات زملاء المقهى اللاعبين، المنتظرين مثلنا لبدء الشغل ؛ فتحاول أن ترتد من وحدتك..



تقوم نصف(قومة).. تنظر نحوهم ؛ فينادونك، و أنت تدفع مشطي قدميك في فردتي حذائك المنعولتين، و يعاودون النداء صائحين:

. دورك يا قبّاري...

يتميز صوت من بينهم يقول:

. "يا خوفي من حساباتك اللي ما تخرش المية".

دائما ما يرجعون إليك في حسابات عملهم ؛ فلديك . في عقلك . دفتر لعدد نقلات كل سيارة ؛ فأنت تعرف كميات الشحن، و بحسابك الدقيق تعرف من منهم سوف ينال نصيبا أكثر، بعد دورات النقل المتتابعة.. أنا أيضا لا أثق إلا في حساباتك.

تغالب صفحة وجهك بسمة، تتمكن منك.. تفترش ملامحك، ثم تعود لتحزمها داخلك. هكذا أحسك. و تقوم.. تدخل كامل قدميك بلهوجة في الحذاء، و تخطو داخل المقهى تاركا إياي و جريدتك المطوية بجانبي.. أحاول فك حروف عناوينها، و أنت تغني بصوت مسموع:

. صباح النور على عيونك يا....

تكاد تصطدم بصبي المقهى، القادم حاملا شايك الساخن ؛ فتتوقف.. تتناول منه الكوب ، و تلتفت نحوي باسماً.






# الرجل الذي يتلاشى

بقلم: جمال مشاعل
(الإمارات العربية المتحدة)

مثل انطفاءة عود الثقاب غارت ابتسامته وتلاشت، أطبق سماعة الهاتف وثنى رقبته لينام خده على ظهر كفه ويرتاح دقائق علّه يلملم الألم الذي استباح جسده وينفثه مرة واحدة من كل مساماته .. ولكن أتراه يستطيع ؟!

يقلب نظره في أركان غرفته القديمة، بين جدرانها التي تضيق حتى تكاد تخنقه !.

ينهض متثاقلاً، قدماه كما لو تطآن شظايا حجر بازلتي، ظهره ينوء بأحمال ليست مرئية، بصعوبة يفتح النافذة، يستنشق هواء ملوثاً تنفثه عوادم السيارات المتزاحمة التي يطارد بعضها بعضاً، كأنها تشارك في فيلم بوليسي!.

برودة الجو، وصفرة أوراق بعض الأشجار وتناثرها، وعري بعضها الآخر من الأوراق. أشعرته وكأن فصل الخريف قد انتصف.

يا لطيف من هذا الفصل المحير! منذ صغري وأنا لا أرتاح لأيامه وطبيعته البائسة بثيابها الباهتة. إنه خريف، وصمت هنيهة ليصفه، ثم عاد يكرر الكلمة: خريف .. خريف .. خريف البطريرك، عاد لصمته متسائلاً: من أين قفز إلى ذهني هذا العنوان؟!! وهل كان جابرييل غارسيا ماركيز يريد في روايته (خريف

البطريرك) أن يقول: إن لكل حياة خريفها!؟.

يتمتم وهو يدور في بوتقة أفكاره، ثم يلتقط شفته السفلى بين أسنانه ويتساءل وجلاً: هل بدأ خريف حياتي دون سابق إنذار؟!!.

كان عبد الحفيظ يخطط بحذر للقادم من أيامه، يمسك وريقة صغيرة، يكتب عليها الخطوات التي عليه تنفيذها حتى لا يهبط إلى مادون خط الفشل!.

آماله لم تعد فسيحة،هو يعرف نفسه واقفاً على شفا حفرة، عيناً بعين هو والدمار الذي يهدد مستقبله. يكره الدمار بأشكاله، ولا يحتمل أكثر من عاصفة تنقض على البحيرة الراكدة، لكنه والحال هذه يحلم به إيجابياً، يريده دماراً للعتمة التي تسدل ستائرها على حياته.

يمر أمام المرآة بمشيته المتثاقلة وهو عائد إلى كرسيه فيفاجئه وجهه المتجهم تعكسه المرآة. يهز رأسه ويسخر من ذاته: الله .. الله .. لم كل هذا التفاؤل!؟

تختلط كلماته المتهكمة بالغبار التي لا تبرح عائدة إلى المنزل مهما حاول أن يحافظ على نظافته. تلتصق الكلمات بالغبار وهي ترسل الحزن في أرجاء المكان.

يعود إلى أزماته، يريد أن يدير الأزمة المدمرة بدقة حتى لا تدمر جوانب مضيئة في حياته، على قلة الجوانب المضيئة، ولكن مرة أخرى: هل يستطيع أن يرسم معابر وممرات الأزمة بعناية فائقة كما يتخيل!؟

يقترب من أريكته، يرتمي عليها، وهو يتأمل الهاتف الأخرس الهاجع فوق منضدة صغيرة ليست مرتفعة، جني صغير يرسل رنينه الذي أضحى نادراً الأمل في نفسه حين يملأ المكان وعبر سماعته تنهال الأخبار بعجرها وبجرها.

أخبار صحفية .. أخبار إذاعية .. أخبار هاتفية ولاشيء يسرّ الخاطر، كلها مُرَة، والأكثر مرارة ما وصل إلى النهر المحاذي للمدينة، شريان حياتها؛ فقد شحت



مياهه في الأعوام الخالية، وحين أوشك على الفيضان في موسم هذا العام حذروا من أن مياهه ملوثة!! من الفاعل ؟!..لا أحد يدري!!

ضم يده في جيبه ثم أخرجها خاوية بلا آمال. عناوينه كلها ضاعت، حتى هاتفه النقال المستعمل ذو النوع الرديء ضاع أو سرق .

لم يكن يدري أن كل تلك الأحداث سوف تحدث مرة واحدة، ولكنها حدثت، ولا يريد لأحد أن يسأله: كيف؟ أو لماذا؟، ولا متى ؟. هو يذكر ذلك كله ولكنه لا يريد أن يتذكره! هي بوادر انقلاب حقيقي يحدث بدقة شديدة ، بلا مخططات.

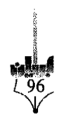
ـ بألم يتوسل: الله يرضى عليكم لا تفهموني خطأ ..أقصد بالانقلاب تغييراً كاملاً وجذرياً في حياتي البائسة، ولكن هل سيكون انقلاباً يطول الزوايا المظلمة فحسب؟!

دون تركيز تنقر أصابعه أزرار الهاتف، ويأتيه الصوت من بعيد: نعم .. نعم ودون مقدمات أو تحية طيبة .. هنا مكافحة الحشرات ماذا تريد ؟

ـ من فضلكم .. عناكب، صراصير ..بعض الزواحف.. حشرات طائرة .. أزيز و... تبسط نفوذها على جزء من مكتبي، تتفرسني، أخشى سمومها، يقشعر بدني من أشكالها، ومن ملمسها المقزز، إن لم تساعدوني قد أضعف وأهرب من المكتب أو ربما أقترف عملاً لا تحمد عقباه .. أرجوكم أنقذوني فأنا رجل سلام ووئام و....

تووت .. توووت ...تووووووت .. دون أن يرد أحد توالت الإشارات متقطعة معلنة انقطاع الاتصال!.

ـ القضية أكبر من أن أتناساها أو أشيح بوجهي عنها، هل أستهين بزحف هذه الجموع من الفئات الضالة والضئيلة؟!، ألم تنخر الديدان الصغيرة منسأة نبينا سليمان بن داود عليه السلام حتى خرّ فعلمت الجن عندئذٍ أنه مات؟!.



أعاد الاتصال بحدة فجاءه الصوت نفسه، ودون أن يتخلى عن الغضب الذي لحق به، وبإصرار كان رده ساخطاً : ربما تعرفونني أنتم أيها الصغار، أريد أمين قسم مكافحة الحشرات .

دون جواب أيضاً توالت الإشارات المتقطعة كما لو كانت تتحداه أو تسخر منه!

جذب نفساً عميقاً من سيكارته وهو يحاول عبثاً أن يطرد اليأس والاستسلام، ثم همس لنفسه: الحمد لله أني لم أطفئ مروحة سقف المكتب وهي كفيلة بأن تهزم العناكب من السقف، وباقي الحشرات خطرها محدود .

عاد ليتأمل الشارع من نافذة منزله التي مازالت مشرعة، كانت السماء ملبدة وكئيبة. عيناه ترقبان حركة ليست اعتيادية على الطريق، كان يرى كثيراً من الوجوه الضبابية التي لم يألفها سابقاً.. كل ما يراه يدعو للغثيان..بوادر هدوء ينذر بالعاصفة. عاد يفرك جبينه بيده وقد انتابه صداع فظيع.. الدنيا تدور أمام عينيه...وينهار.

# شموع سورية.. تضيء الليلة الأدبية في رابطة الأدباء

## هند البلوشي - الوطن

العربي للفارسي بعد أن تناولت أعمالنا الدراسات العليا بالجامعات العربية سواء بحضور سفير الجمهورية العربية السورية علي عبد الكريم، ونخبة من الأدباء والمثقفين والإعلاميين، وبرعاية صندوق اتحاد المصارف لدعم الإبداع، استهلت رابطة الأدباء موسمها الثقافي بليلة أدبية سورية، قدمها الشاعر مازن النجار، وشارك بها كل من القاصة سوزان خواتمي، والقاص عبد الرحمن حلاق، والكاتبة والإعلامية نسرين طرابلسي وسط إقبال جماهيري كثيف.

بدأت الليلة مع سوزان خواتمي التي قرأت قصة حملت عنوان " أختي قادمة من فنزويلا»، وتتحدث عن معاناة امرأة مع زوج ميت عاطفيا، تخاطبه وتبوح له بما تشعر به ناحيته، وهو نائم لا يسمعها. ثم انتقل عبدالرحمن حلاق إلى هم إنساني من نوع آخر، في مقطع من رواية " قلاع ضامرة " تتحدث عن فترة مهمة في تاريخ سورية، ربما غابت عن خيال المبدعين فلم تذكر إلا نادرا حيث جاءت خلال فترة الثمانينات من القرن الماضي مصورة معاناة الأكراد في سورية. وكان مسك الختام مع الإعلامية والكاتبة نسرين طرابلسي بأدائها المسرحي الرائع الذي أخرج الجمهور من جو الأمسيات الكلاسيكية، إلى جو جديد جعلهم يعيشون تفاصيل قصة " قضية خاسرة " لحظة بلحظة، وكلمة بكلمة، منذ بداية شكواها إلى الجار، وحتى قتلها للغول المنافق عديم الإحساس.وفي نهاية الأمسية أشادت الأديبة "ليلى العثمان" بأداء نسرين طرابلسي واصفة أداءها بـ "هكذا تقرأ القصص.وفي لقاء »الوطن « مع القاصة سوزان خواتمي التي بدورها أكدت قوة تحيزها للمرأة وقضاياها وهمومها لافتة إلى أن المرأة هي الأقدر على التعبير عن

همومها  مشيرة إلى أن هناك جيلا صاعدا من المبدعين والمبدعات يثبت نفسه ويقوة على الساحة تتفاعل به ويوجوده. أما القاص عبدالرحمن حلاق فقد بشر القراء بصدور روايته " قلاع ضامرة " وتوفرها في معرض الكتاب المقبل مؤكدا على أن القارئ هوأساس أفكاره التي تنبع لتترجم إلى كلمات وحروف يخطها على أوراقه، ولكنه في ذات الوقت يرضي كبرياء الكاتب بداخله ويعبر عما يجول في خاطره دون خجل أوخوف وعبرت الإعلامية نسرين طرابلسي عن روعة إحساسها وسعادتها البالغة برؤيتها تلك النظرات الرائعة في عيون الجمهور الذي تذوق نصها ببصره وسمعه مشيرة إلى  شعورها  بالراحة عند رؤيتها ثمرة جهودها التي بذلت في كتابة نصها ليخرج للنور بشكل متقن، كما شكرت طرابلسي رابطة الأدباء لاستضافتها للمرة الأولى ككاتبة معربة عن شعورها بالفرح الشديد لذلك مؤكدة على أنها كانت ومازالت منذ ١٥ عاما تخدم الكويت إعلاميا ولن تتوانى عن خدمتها أدبيا. أما الشاعر مازن النجار فقد أبدى سعادته بالأمسية التي قدمها ولاقت نجاحا وإقبالا كبيرا من الجمهور واصفا قصة سوزان خواتمي بأنها " ذات عمق ودلالات مشيرا إلى أن " عبدالرحمن حلاق " عبر عن حقبة زمنية مهمة في تاريخ سورية لافتا إلى أن "نسرين طرابلسي" تميزت بالأداء والإلقاء الجميل

## صلاح فضل في رابطة الأدباء:

# الشعر بخير.. ولست نادما على المشاركة في "أمير الشعراء"

### مهاب نصر -النهار

من ديوانية رابطة الأدباء حاول الناقد الكبير د. صلاح فضل أن يبعث برسالة طمأنة إلى محبي الشعر والمهمومين بمستقبله المضبب ملخصها أن «الشعر مازال بخير» على عكس ما يروج المتشائمون، وأن «زمن الرواية» لا يلغي الحاجة إلى جماليات القصيدة. كما دافع في هذه الأمسية الأدبية . التي عقدت يوم الثلاثاء الماضي. عن مشاركته في مسابقة أمير الشعراء التي أثارت جدلا واسعا، ومن المعروف أن د. صلاح فضل كان قد تعرض لبعض الانتقاد بسبب مشاركته التحكيمية في هذه المسابقة وهو ما كان موضوع أحد الاستفسارات التي وجهت إليه في ختام الندوة.

بدأت الندوة بتقديم الدكتور عباس الحداد أستاذ مساعد اللغة العربية في كلية التربية الأساسية الذي نوه بإسهامات د. صلاح فضل في مجالي النقد والدراسات الأدبية وأعلن أنه سوف يخصص هذه الندوة للحديث عن الشعر المعاصر.

على مدى ما يقارب الساعة قدم فضل ثلاثة محاور استهلها بالإشارة إلى التحولات الجذرية التي شهدها الشعر المعاصر وفي تغير أنماط القول الشعري وما يضمره المستقبل بالنسبة للشعر، وبعد توضيحه للدور الوظيفي للشعر في بعث اللغة وحيويتها، وفي إشعاله طاقة الخيال الخلاق والرقي بالغرائز الإنسانية، استجلى فضل منعطفات التحول الشعري على مدى القرن الفائت موضحا أربع مراحل: الأولى هي مرحلة الإحياء والبعث التي مثلها البارودي وشوقي والزهاوي والرصافي ثم مرحلة الشعر الرومانسي التي مثلها شعراء



الديوان كالعقاد والمازني والمهجريين بزعامة جبران وإيليا أبي ماضي وخليل نعيمة، وأبولو التي ضمت إبراهيم ناجي وأحمد زكي أبوشادي.. ثم توقف عند منتصف القرن في مرحلة الشعر الحر التي اشتعلت حرائقها بالعراق وترددت أصداؤها في لبنان ومصر، ومثلت انقلابا عنيفا في الذائقة العربية.

أوضح فضل أن هذه الانقلابات الشعرية انجزت في عقود قليلة لا تتجاوز عمر الشخص الواحد في حين استغرقت في أوروبا قرونا كاملة. ولم تلبث أن جاءت قصيدة النثر التي تمثل قوة الأجيال الشابة فهي ثورة الاختلاف الجوهري التي تمثل قطيعة مع التراث الشعري.

كما بين صلاح فضل أن جزءا من مشكلة استيعاب هذه التغيرات الحادة في الذائقة الشعرية يعود إلي طبيعة الدور الذي تقوم به المؤسسات التعليمية فالتربويون في المدارس والجامعات غير قادرين على هضمها ويعتبرونها تحديثا مفرطا. وهكذا برأيه ينشأ توتر في الذائقة العربية التي تسعى المؤسسة التعليمية إلى تثبيتها ويسعى الواقع الإبداعي لتسريعها.

## جماليات التوافق..
## وجماليات الاختلاف

وفي محاولة للتوفيق جاء المحور الثاني للمحاضرة حيث حدد د فضل نوعين من الجماليات : جماليات التوافق وجماليات الاختلاف معتبرا أن غالبية الناس تميل إلي التنوع الأول، كما أن عددا من الناس يتمكنون على النقيض من تذوق ما لم تألفه ذائقتهم الجمالية.و بالطريقة نفسها ذهب إلى تقسيم « الشعرية » إلى شعرية تتغيا نوعا من التواصل مع الجمهور.و هو برأيه ضرورة .و شعرية تتغيا تجارب جديدة تفجر أنواعا محدثة من الجماليات مبينا أن الحياة الثقافية تحتمل النمطين، كما تتسع الشهية لألوان متباينة من الطعام. وعاد فضل إلى قصيدة النثر موضحا أن الذائقة تجنح إلى الشعر التقليدي بينما يظل النثر

رافدا طليعيا غير أنه حمل ضمنا على الكثيرين من شعراء قصيدة النثر معتبرا أن نماذجهم لا تحقق الشروط الشعرية لأن الإبداع في لا حماية له فهي بحسب تعبيره « عاريةوصعبة »و لا يتمكن منها إلا قلة من الشعراء أمثال قاسم حداد ( الذي كان حاضرا بالأمسية ).

«أمير الشعراء» أعاد الثقة في الشعر

انتهز صلاح فضل الفرصة ليدافع عن مشاركته في مسابقة «أمير الشعراء» وقال إنه لم يكن راضيا عن التسمية مفضلا عليها «أمير الشعراء الشباب» وأن مشاركته جاءت بعد التأكيد على أن المشاركين هم من شباب المبدعين، ودافع فضل عن فكرة «التراتبية» في الشعر معتبرا أن وظيفة الناقد الأساسية هي التمييز بين «طبقات الشعراء» ومراتبهم قائلا «إننا نحارب الطبقات في المجتمع و ندافع عنها في الشعر.. وسبحان موزع المواهب والعبقريات».

وعبر فضل عن سعادته بعدد الذين شاركوا في المسابقة والذين بلغوا خمسة آلاف شاعر كما أن جمهور المشاركين من المشاهدين على الفضائيات قد بلغوا الملايين. وأشاد فضل بغلبة الروح القومية على القصائد، تلك الروح التي باتت موضع تشكيك من قبل الكثيرين، وهو ما يجعلنا في النهاية نؤكد أن الشعر مازال بخير.

سليمان الشطي:

الشعر ليس بخير تماماً

على مدار ساعة أخرى كان الحوار بين د. فضل وعدد من الحضور من خلال طرح الأسئلة والتعقيبات، التي افتتحها د. سليمان الشطي، والذي اعتبر أن الشعر ليس بخير تماما وأن المشكلة ربما لا تكمن في الشعر المُلقى أو المسموع ولكنها واضحة في الشعر المقروء، فهذا النوع من الشعر الذي يحتاج إلى الأناة مازال بعيدا عن المتلقي العربي، ومعه بالطبع عادة القراءة نفسها. وأجاب فضل



ان المشكلة تكمن في أن توقعاتنا أكبر من الواقع وإمكاناته كما أن القراءة تأثرت في انحسارها بانتشار وسائط أخرى.

ثم تحدث الشاعر قاسم حداد عن ضرورة التركيز على تغير الوظيفة الشعرية وإعادة النظر في اللغة ودورها، وبين أنه وأبناء جيله كانوا يتعرضون للهجوم بسبب حفاوتهم باللغة غير أن ما يحدث الآن في نظره فيه إضعاف للغة والتعبير الشعري كشرطين جماليين. الدكتور عبد الله مهنا قدم تعقيبا أشار فيه إلى ارتباط حركات التجديد الشعري بالمجتمع وأن غالبية ما يكتب الآن في الولايات المتحدة وبريطانيا هو من الشعر النثري. ورد فضل أن التيار الأساسي للذائقة الشعرية . في اعتقاده .

في الثقافات المختلفة إنما هو للشعر الموزون ذي الطابع الغنائي. أما الشاعر دخيل الخليفة فقد عارض الدكتور صلاح فضل في موقفه من «أمير الشعراء». و قال إن الزعم بأن المسابقة كانت للشباب يتعارض مع فوز كريم معتوق الذي يناهز عمره الخمسين كما عاتب د. فضل على مشاركته – وهو ناقد ذو ثقل – في لجنة دعمت الشعر التقليدي وقال «كيف وأنت الناقد المتمكن تشارك في لجنة تناصر الشعر من خلال الرسائل الهاتفية». وأجاب فضل بأنه لا عيب في المشاركة الجماهيرية وأن الشعر كان يُمتحن دائما من خلال الجمهور أما الشاعر كريم معتوق فهو في الخامسة والأربعين وهو في رأيه سن شباب. تساءل أيضا الشاعر صلاح دبشة «إلى متى نظل صدى للآخر؟» ورد فضل بأننا لابد أن نعتبر هذا الآخر جزءا من ثقافتنا وألا نعتبره «آخر لأننا شاركنا من قبل في صنع حضارته. شهد الأمسية عدد من الكتاب والمثقفين والصحفيين وأبناء الرابطة وضيوفها.

## شعرية الأشكال وتحرر المخيّلة العربية في محاضرة رابطة الأدباء قاسم حدّاد وأمين صالح تحدثا عن تجربتهما الإبداعية المشتركة

منال المكيمي - الجريدة

اقامت رابطة الأدباء محاضرة بعنوان «شعريةالأشكال» ألقاها الأديبان الزائران من مملكة البحرين قاسم حداد وأمين صالح. وقدم المحاضرة الأديب إسماعيل فهد إسماعيل.

بدأ أمين صالح المحاضرة منطلقاً من نظرية سوزان برنار حول قصيدة النثر، متحدثاً، عن النص المفتوح وتطور أشكال الشعرية العربية، وتطرق كذلك إلى تيارات أدبية ونقدية عديدة، تتصل بشعرية الأشكال وتؤرخ لها، كالسريالية على سبيل المثال والنص البصري المتمثل في السينما واللوحة التشكيلية، ومن بعده أسهب الشاعر قاسم حداد متحدثاً عن تجربته الخاصة حول النص المشترك، ومخالفة السائد والمألوف، مشيراً إلى أن تجربته مع أمين صالح تحمل خصوصيتها ووهجها المرتبطين بلحظة انطلاقها، وقد كان بيان «موت الكورس» فاتحة التجربة وأولها، حيث كان نص البيان سابقاً لمراحل كثيرة، حتى إن لم ينشر إلا في فترة متأخرة، وأوضح حداد أن المخيلة تلعب دورها عند المبدع والمتلقي على حد سواء، كما أن المخيلة المتحررة من القيود والمنطلقة إلى آفاق أرحب ستحتفي بكل تأكيد بأية تجربة إبداعية جديدة، حتى إن كانت مخالفة للسائد والمألوف.

### إسماعيل فهد اسماعيل

وكان الروائي إسماعيل فهد إسماعيل قد استهل كلمته مرحبا بالحضور وبالضيفين، كما أنه حيّا الدماء الشابة بالرابطة وأثنى على أدائها كما أشاد بتغيُّرِها للأفضل ومن ثم أخذ يستعيد بذكريات لقائه مع الضيفين في أوائل



السبعينيات وبعدها أخذ بالتعريف بهما إذ عُد قاسم حداد من الشعراء المشاكسين والمتمكنين من اللغة والمخلصين لقضايا الناس والشعر، فقد أصدر دواوين عديدة وله نحو ٢٢ كتاباً، ثم انتقل الى التعريف بالشاعر أمين صالح واعتبره مشاكساً آخر، ولا يستطيع المرء إلا أن يقرأ له ثلاث مرات حتى يستوعب ويهضم المواضيع التي يكتبها، كما أوضح جرأته بالتعامل مع قضايا الناس فدفع ثمنها، ولأمين صالح نحو ١٧ كتاباً، كما انه كتب القصص القصيرة والروايات والنصوص الدرامية مثل «نيران»، كما كتب نحو نصين مسرحيين، وله كتب نقدية للسينما منها «الوجه والظل».

مداخلات الحضور

فُتح باب النقاش فكانت مداخلات الحضور على النحو الآتي:

د.صلاح فضل شكر كلا الشاعرين وشبههما بالدرويشين اللذين يأخذان على عاتقهما حمل وإيصال الرسالة، وبهذا ينبغي الانحناء لهما، فعلى حد قوله، د.صلاح، إن الفن إذا لم يحررنا فسيفقد غايته وسماته، ولكنه أردف بسؤال هو «لماذا تفادى أمين صالح شعرية الموسيقى؟ هل ليتفادى زواج الموسيقى باللغة؟ مع أن روعة الشعرية هي التي تكون مقترنة بالموسيقى.

الرد على السؤال: أنا لم أتجاهل شعرية الموسيقى فقد كتبت عنها ولكن اختصاراً للوقت لم أذكرها، ثم أخذ يسرد ما كتبه عن شعرية الموسيقى وذكر أن الشعر موجود في كل مكان فلماذا نربطه فقط بالقصيدة؟!

وأما الباحث د. توفيق الفيل فقد قدم مداخلة حول مضمون المحاضرة وقال

«هناك خلط بين كثير من الأشكال ومحاولة سلب الشعر العربي من تعابيره معللين أنه بدأ يفقد بعض مفرداته وذكر أن البعض لديه القدرة على التمييز بين الشعر والشعرية، كما ذكر أن الشعر يتمحور حوله كل الفنون وعندما تتحقق الشعرية بالنثر لا نقول إن النثر شعرا». وضرب مثالاً ان العرب أطلقوا على القرآن الكريم في بداية نزوله شعراً وسحراً فالعرب لم يخلطوا بينه وبين النثر لأنهم



تأثروا به، لذلك دعا الى أن نفرق بين الشعر والنثر لأن كل نوع عليه أن يحافظ على ميزته.

التعقيب على المداخلة : الشعر ضرب من السحر وفي فترة نزول القرآن كان المجتمع لديه حساسية في تلك الفترة.

د. تركي المغيص ذكر أن المحاضرة تأتي في إطار فتح الحدود بين الأجناس الأدبية ونظرية شعرية الأشياء فالشعر يسيطر على كل شيء وعلى كل الأشكال كما قال الرسول صلى الله عليه وسلم «لا تدع العرب الشعر حتى تدع الإبل حنينها» وقد ذكر ملاحظة لأمين صالح حول استشهاده بالشعراء الأجانب وعدم ذكره الأدباء العرب من أمثال أنسي الحاج، وأسامة محفوظ، ونزار قباني؟

الرد على التعقيب: إن فتح الحدود بين الأجناس أسهل من فتحها بين الدول وهذه المسألة ضرب من الخيال الإبداعي ولا تشكل خطراً على بنية الأدب العربي عندما يجتهد الكاتب بنص مفتوح على نصوص أخرى لا يلغي الشعر، فرحابة الأدب والإبداع تكمن في تقبل الفنون الأخرى وطرح تجارب مختلفة.

سؤال آخر من الشاعر دخيل الخليفة: بالنسبة الى العمل المشترك الذي كتبه قاسم حداد مع أمين صالح، كيف يمكن أن نكتب نصاً مشتركاً؟ وهل يكفي التفاهم بين الأديبين أم أن هناك حالات أخرى تستدعي كتابة النص؟

الرد على السؤال «النص المشترك وكيفية كتابته لا يمكن تفسيرها لأنها بالغة التعقيد، وبالنسبة الى التجربة المشتركة التي جمعتنا ربما تكون الظروف المتشابهة هي التي ساهمت في نجاحها كما أنها تجربة قد تعجب قارئها وقد لا تعجبه فإن لم تعجبه فلا ضير بذلك».

د. أحمد الربعي قدم مداخلة حيث قال «نحن نتحدث في ظاهرة معقدة جداً وهي ظاهرة النص، أخفتنا يا قاسم عندما تكلمت عن تقديس النص فلا عيب أن ينام أحد والنص بقربه فإذا استطاع النص أن يساعد على بث الأمل في روح الإنسان فما الضير بعشق النص أو تقديره؟» وأضاف «المشكلة في النص الإبداعي أننا لا نعرف مع من نتعامل؟» والسؤال هل قاسم اليوم نفس الأمس وهل نصه



الذي يكتبه الآن نفس نص أمين بالأمس؟

الرد على سؤال د. أحمد الربعي «أنا لا أقصد مصادرة حب الشخص للنص الأدبي بل أنا أقترح حكم النقد على الأدب، ولكن المشكلة حين يرى المبدع أن كلامه مقدس ولا يحتمل النقد فأنا -قاسم حداد- لست ضد تقديس النص من قبل القارئ».

الكتابة المشتركة

«اجتهاد وليست حكماً».

الزميل مهاب قدم مداخلة فحواها ان فكرة الشعرية قائمة وكأنها بلا تاريخ، والتقدير للفكرة الشعرية جعل قاسم يعود الى النقيض؟

التعقيب على المداخلة «ان المفهوم النوعي للفنون له طاقة شعرية لا يمكن تجاهلها، وتاريخ النص المشترك الذي عُمِل تم التطرق إليه من جانب لأن النص المشترك يحوي تجارب لها صلة بالتاريخ العربي».

الفنانة التشكيلية ثريا البقصمي تقدمت بسؤال وقالت ما علاقة الفن التشكيلي بالنص؟ هل تعتقد أن الرسام يجب أن يتأثر بالنص ليحوله إلى صورة ورسومات؟

الرد على سؤالها «الشعر هو ذريعة للرسام وهذا خطر، فالرسم ليس ذريعة للكتابة حيث إن هناك تجارب عربية بهذا المجال حققت إنجازات مذهلة، لكن الحاسة البصرية للثقافة العربية تكاد تكون مهملة لأن جذور الحاسة البصرية هي المخيلة والسينما تغذي مخيلة المبدع».

ختام المحاضرة أتحف قاسم حداد الحضور بقراءته قصيدتين: الأولى بعنوان « هو الحب» والثانية عنوانها «الأب».

والجدير بالذكر، ان اللجنة الثقافية برابطة الأدباء قامت بتوزيع استبيان قبل ابتداء الندوة لتقييم النشاط المقام ضمن شهر التواصل العربي.



لوحة الغلاف للفنان التشكيلي الكويتي جابر أحمد

